No. 4046.404
V. 1
pt. 1-4

GIVEN BY
Sewall

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

APR 30 1929

B.P.L. FORM NO. 609: 3;16.28: 300M.

4046.404
v.1
pt.1-4

Ilmari Krohn

Musiikin teorian oppijakso

I

Rytmioppi

561

Werner Söderström Osakeyhtiö, Porwoo

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

Tämän teoksen tekijäpalkkio on suoritettu
Suomalaisen Kirjallisuuden Edistämisrahastosta

Sewall
Mar. 31, 1928
Helsinki

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

SISÄLLYSLUETTELO:

Siv.

Alkulause 3

I Osa. Rytmioppi.

Johdatus 9

I Luku

Rytmin käsite. Rytmiyksiköt 19

II Luku

Iskuala 22

A. Iskualojen aikamäärä 28

1. Iskualat yhtäpitkiä 29

2. Iskualat eripitkiä, säännöllisesti toisiinsa suhtautuvia 29

a. Iskuparit $\frac{3}{4}$-tahdissa 29

b. Iskuparit 5-jakoisia 34

c. Eripituiset iskualat tilapäisinä poikkeuksina 36

3. Iskualat eripitkiä, epäsäännöllisesti toisiinsa suhtautuvia 39

a. Eri sävellyksissä ja sävellysten osissa 39

b. Aikamitan tilapäinen kimmoaminen 43

c. Pidäke (Fermaatti) 44

B. Iskualojen voimamäärä 46

1. Iskullisten ja iskutonten sävelten keskinäiset suhteet 46

2. Iskusävelten keskinäiset suhteet 51

3. Epäiskut 53

C. Iskualojen laajuudellinen rakenne 57

1. Tasajakoiset iskualat 65

a. Spondee (♩ ♩) 65

b. Katkotahti (♩ 𝄽) 76

c. Täyssupiste (𝅗𝅥) 83

d. Kohotahti 86

e. Täyssupisteinen iskupari säepäätöksenä 89

f. Taukoisku 93

561

g. Täyssupiste säkeen alkupuoliskossa 100
h. Daktyyli ( ) 104
i. Nelisävel ( ) 113
j. Vastadaktyyli ( ) 122
k. Keskisupiste ( ) 126
l. Alkusupiste ( ) 128
m. Loppusupiste ( ) 136
n. Muunnetut iskualat 136
o. Korusävelet 145
p. Yhdyssävelet 148
q. Sisätauot 151

Liite I.

Sävellysharjotusesimerkkejä tasajakoisissa iskualoissa 155

2. Kolmijakoiset iskualat 187
a. Trokee ( ) 187
b. Katkotahti ( ) 191
c. Kohotahti 194
d. Kolmisupiste ( ) 196
e. Taukoisku 199
f. Kolmisävel ( ) 205
g. Vastatrokee ( ) 211
h. Muunnetut iskualat 213
i. Korusävelet 219
j. Yhdyssävelet 221
k. Sisätauot 222
3. Vaihtojakoiset iskualat 224
a. Kolmivaihtoiset 224
α. Parisävel ( ) 227
β. Yksinäinen ( ) 230
γ. Muunnettu parisävel ( ) 236
b. Viisivaihtoiset 239
4. Poikkeusjakoiset iskualat 246
a. Sekajakoiset 246
b. Harvennetut ja tihennetyt 250
c. Vapaavaihtoiset 258

α. Kolmivaihtoiset ja tasajakoiset 259
β. Viisivaihtoiset ja tasajakoiset 260
γ. Viisivaihtoiset ja kolmijakoiset 261
δ. Viisivaihtoiset ja kolmivaihtoiset 262
ε. Kolmivaihtoiset ja kolmijakoiset 262

Liite II.

Sävellysharjotusesimerkkejä epätasaisissa iskualoissa 264

III Luku.

Säe 286
A. Säkeitten tahtilaji 290
B. Säkeitten alku- ja päätössävelet 291
C. Pääiskun asema 294
1. Kohoisku tasarytmisissä säkeissä 295
2. Kohoisku kolmirytmisissä säkeissä 301
3. Kohoisku viisivaihtoisissa säkeissä 303
4. Kohoisku kolmivaihtoisissa säkeissä 304
5. Kohoisku poikkeusrytmisissä säkeissä 306
6. Katkotahti kohoiskun edellä 310
7. Kaksoiskohoisku 312
D. Iskujen lukumäärä 313
1. Neli-iskuiset säkeet 313
2. Kaksi-iskuiset säkeet 318
3. Kolmi-iskuiset säkeet 321
4. Viisi-iskuiset säkeet 328
5. Kuusi-iskuiset säkeet 335

IV Luku.

Lauseke 341
A. Jonomaiset lausekkeet 351
1. Ryhmät 1-säkeiset 353
2. Ryhmät 2-säkeiset 355
3. Ryhmät 3-säkeiset 357
4. Ryhmät 3-säkeistä laajemmat 358
B. Parilliset lausekkeet 360
1. Ryhmät 2-säkeiset 361
a. Säeparit yhdenmukaiset 361
b. Säeparit erimukaisiksi muunnetut 362
c. Säeparit kertautumalla laajennetut 364
d. Lauseke lisäsäkeitten laajentama 368
2. Ryhmät 3-säkeiset 373

3. Ryhmät 3-säkeistä laajemmat 375
C. Kahdenpuoliset lausekkeet 376
D. Poikkeusrakenteiset lausekkeet 377

V Luku.

Sikermä 379
A. Säkeistösikermä 379
B. Kaksitaitteinen sikermä 381
C. Kolmitaitteinen sikermä 382
1. Kehyssikermä 385
a. Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaite 386
b. Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaitteen jälkipuolisko .. 388
c. Kertaustaite päätaitteen muunnoksena 389
2. Ponsisikermä 398

VI Luku.

Rytmillinen analyysi 399
A. Rytmianalyysin apukeinot 401
1. Tahtiviivat 401
2. Runojalat 401
3. Säerajojen tuntomerkit 401
4. Iskusoinnut 403
B. Rytmianalyysin merkintä 403

Liite III.

Sävellysharjotusesimerkkejä eri säe-, lauseke- ja sikermälajeissa 417

Määresanat 442
Kirjallisuusluettelo 444

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

I

RYTMIOPPI

PORVOOSSA
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ
1911

PORVOOSSA, WERNER SÖDERSTRÖM
OSAKEYHTIÖN KIRJAPAINOSSA 1911

ALKULAUSE.

Ryhtyessäni suunnittelemaan yhtenäistä suomenkielistä musiikkioppia on ensimmäisenä velvollisuutenani kiitollisen tunnustuksen lausuminen niiden teosten johdosta, joiden kautta on kirjallisuudessamme ura uurrettu tällä alalla. Ensi sijassa on mainittava Martin Wegelius, *Helsingin Musiikkiopiston perustaja ja johtaja, jonka ruotsinkieliset musiikkiteoreettiset oppikirjat ovat vähitellen kaikki suomennettuinakin saavuttaneet pysyvän sijan musiikkiopetuksessamme. Huolimatta ulkomaisen tätä alaa koskevan kirjallisuuden suunnattomasta laajuudesta ei hän tyytynyt kääntämään jotakuta sen tuotteista. Hyvin oivaltaen musiikkiteoreettisen tutkimuksen joutuneen murrosaikaan, jommoisena on vaikeata tavata kaikinpuolisia tarpeita eheästi tyydyttävää järjestelmää, hän käytti hyväkseen usealta taholta saamiaan virikkeitä ja sepitti pedagogisen kokemuksensa nojalla omintakeisia teoksia. Kaikista tärkein W:n toimeenpanemista uudistuksista oli musiikin analyysin erottaminen eri oppijaksoksi ja sen asettaminen teoriaopintojen perustukseksi harmoniaopin sijalle. Uudistuksen merkitys oli siinä, että harmoniaoppi oikeastaan kuuluu sävellystaidon alkeisharjotuksiin ja senvuoksi on jotenkin kuivaa ja osaksi hedelmätöntäkin niiden oppia, jotka eivät aio säveltäjiksi. Musiikin analyysi sitävastoin on kaiken perusteellisen musiikkiharrastuksen välttämättömänä edellytyksenä. — Myöhemmin on tunnettu saksalainen musiikkikirjailija, professori* Hermann Kretzschmar,[1] *esittänyt saman ajatuksen,*

[1] *Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker, Peters Jahrbuch 1901.*

kehittäen sitä vielä hiukan edemmäksi ja ehdottaen säveltäjille ja esittäville taiteilijoille aivan eri oppikurssit musiikin teoriassa, kuitenkin analyysi yhteisenä pohjana. Myös Johannes Schreyer *esittää äskettäin ilmestyneessä ja ansaittua huomiota herättäneessä musiikin teorian oppikirjassaan*[1] *vakuutuksenaan, että opetuksen tarkotuksena tulee olla oppilaan opastaminen sävelteoksia avoimella havaintokyvyllä kuuntelemaan, omaa luovaa mielikuvitustaan kehittämään sekä sävelteoksia analyysin avulla selostamaan, etenkin tutkimalla niiden jäsentelyä.*

Viime vuosikymmeninä on musiikin ja sen historian tutkimus yleensä joutunut entistä tarkemman mielenkiinnon ja perinpohjaisemman tieteellisen harrastuksen esineeksi. Kehitys on tällä alalla kulkenut eteenpäin niin äkkiä, että on saatu sen tuloksina kokea mitä monenlaatuisimpia uusia yllättäviä vaihteita. Tuntuu siltä, kuin alkaisivat vähitellen jo hahmottua varmat ääriviivat siitä, mihin nykyisen murrosajan voidaan toivoa lähinnä johtavan. Tarvitsee vain viitata sellaisen miehen kuin Hugo Riemannin *ihmeteltävän monipuoliseen tuotteliaisuuteen, osottaakseen kysymyksessä olevien uudistusalotteiden laajuutta ja kantavuutta.*

Suomenkielelle on uudemmasta musiikin teoriaa käsittelevästä kirjallisuudesta käännetty ainoastaan M. Loewengardin *harmoniaoppi ja kontrapunkti (suom.* H. Klemetti*). Lyhykäisinä käytännöllisinä oppaina ne ovat kyllä olleet tervetulleita osaltansa.*

Syyt siihen, että nyt näkyy tarpeelliseksi yrittää omintakeista suomenkielistä teosta, joka jaksottain käsittelisi musiikin teorian eri puolia, ovat samat, mitkä aiheuttivat M. Wegeliusta *aikanaan ryhtymään samanlaatuiseen tehtävään ruotsin kielellä. Saattamatta arvioida jotakuta ulkomaista oppijaksoa sellaiseksi, joka jo olisi tuottanut tyydyttävän ratkaisun kaikille tähän alaan kuuluville kysymyksille, olen koet-*

[1] *Harmonielehre, 1905.*

tanut hyväksi käyttää monenlaisia eri tahoilla ilmenneitä saavutuksia ja virikkeitä, liittäen niihin myös omassa opetustyössä tekemiäni havaintoja. On luonnollista, että teos täten voi tulla yksilölliseksi ja vastaista täydennystä kaipaavaksi. Mutta uskon kuitenkin tällä menettelyllä päästävän suhteellisesti suotuisimpaan tulokseen.

Esillä oleva oppijakso ei ole tarkotettu tyydyttämään yksinomaan sävellysoppilaitten tarpeita, vaan se tarjoutuu ennen kaikkea välineeksi jokaiselle, joka tahtoo seikkaperäisesti tutustua säveltaiteen lakeihin ja senkautta oppia musiikkia paremmin ymmärtämään ja omistamaan. Tietysti on pidetty silmällä sävellysopetuksenkin vaatimuksia. Mutta samalla on otettu huomioon myös musiikin analyyttinen selvitys niille, jotka sitä harjottavat soittajina ja laulajina taikka soiton ja laulun opettajina. Jopa tohtisin toivoa teoksen alkuosista olevan hyötyä koulujenkin musiikkiopetuksessa. Alkeistiedoiksi oppijakson käyttämiseen on edellytetty nuottien ja niiden arvojen tunteminen sekä muut jokaisessa yleisessä musiikkialkeisopissa esitetyt peruskäsitteet.

Huomioonottaen sen mielenkiinnon, joka viime aikoina on tullut musiikillisen rytmin tutkimisen osaksi, ja täysin tunnustaen tämän kauvan laiminlyödyn aineksen perustavan merkityksen säveltaiteen kaikkiin muihin ilmiöihin nähden, olen asettanut Rytmiopin tämän oppijakson 1. osaksi. Senjälkeen olen suunnitellut julkaistavaksi Sävelopin, eli esityksen sävelten keskinäisistä melodisista suhteista. Sitten seuraisi Soinnutus- ja Kontrapunktioppi, sekä lopuksi Muoto- ja Soitinnus-oppi. — Muoto-oppi ei tosin oikeastaan ole muuta kuin rytmioppia sanan laajemmassa mielessä. Mutta käytännöllisistä syistä osottautuu välttämättömäksi käsitellä ainoastaan n. s. „pienemmät" muodot varsinaisen rytmiopin yhteydessä, ennen soinnutusoppia, ja laajemmat muodot erityisenä „muoto-oppina" vasta sitten, kun on jo selvitetty moniäänisyyden ilmiöt. Tätä jakoa vastaa myös se tosiseikka, että „pienemmissä" muodoissa tavataan runsaasti 1-äänisiä sä-

vellyksiä, jotavastoin laajemmat tuskin tulevat kysymykseen ilman moniäänisyyttä.

Teoksen esitystavassa on pyritty mahdollisimpaan seikkaperäisyyteen ja perinpohjaisuuteen, jotta se voisi palvella tavallisten musiikinharrastajien taajoja rivejä. Selvitykseksi on käytetty myös runsaasti nuottiesimerkkejä. Tästä johtuva teoksen melkoinen laajuus on käynyt mahdolliseksi, ainakin 1. osaan nähden, sen kannatuksen avulla, jota on sitä varten myönnetty eduskunnan asettamasta „Suomalaisen kirjallisuuden edistämisrahastosta". Siitä lausun täten hartaan kiitokseni, ja samaten myös kaikesta yksityisestä kehotuksesta, arvostelusta ja neuvosta, jota olen työni kuluessa saanut vastaanottaa usealta asiaa harrastavalta taholta.

Vehkalahdella, elokuulla 1911.

ILMARI KROHN.

I OSA

RYTMIOPPI

JOHDATUS.

Säveltaiteessa on rytmi mitä oleellisimpia aineksia. Sitä voidaan verrata elimistön sisäiseen sykintään tahi sitä koossapitävään kiinteään runkoon. Kreikkalaiset määrittelivät rytmin musiikin miehiseksi ja melodian sen naiselliseksi ainekseksi. Voitaisiinpa pitää itsestään selvänä, että musiikin oppikirjoissa pyrittäisiin perinpohjin selvittämään rytmiikan olemusta ja ilmausmuotoja. Niin ei kumminkaan yleensä ole asianlaita. Säveltaiteen soinnullinen kehitys on viimeksi kuluneina vuosisatoina ollut niin valtaavan runsas ja nopea, että se on vetänyt puoleensa teoreetikkojen päähuomion. Järjestelmällisen rytmiteorian puutetta valitti jo 18. vuosisadan keskivaiheilla kuuluisa *Mattheson*, huomauttaen siitä, kuinka tämä tärkeä musiikkiopin ala on suurimmalta osaltaan jätetty taiteilijain pelkästä vaistosta riippuvaksi. Samaan valitukseen yhtyi toista sataa vuotta myöhemmin *Fr. A. Gevaërt*, kirjeessään *R. Westphal*'ille jyrkästi väittäen, että nykyaikaista rytmiikan teoriaa „ei ole lainkaan olemassa". Aivan äskettäin on *Vincent d'Indy* julkisesti lausunut olevan välttämätöntä aikaansaada erikoinen oppikurssi rytmiikassa, „koska tämä on enimmille musiikinharjottajille mitä tuntemattomin ala, he kun eivät välitä mistään muusta, kuin tahtiviivoista, jotka päälle päätteeksi ovat tarpeettomia, jopa haitallisia". Tahtiosotusta myös *Riemann* [1] moittii siitä, ettei sen avulla käy selville todelliset iskualat [2]; „niiden puutteessa

[1] Musikalische Dynamik und Agogik, 1884.

[2] „Zähleinheiten".

saattaa esim. Andante-sävellys saada esityksessä samanlaisen sävyn, kuin Allegretto; johtajan tahdinlyöntikin voi käydä erehdyttäväksi tämän syyn vuoksi". Sitäpaitsi hän väittää, että n. s. kaksoistahdeissa „tahtiviivat enimmiten ovat väärillä paikoilla".

Ei ole puuttunut uudemmalla ajalla vakavia yrityksiä näiden epäkohtien korjaamiseksi. Jo v. 1789 saksalainen pianopedagogi *D. G. Türk* [1] vaati säkeitten rajat nuotteihin merkittäviksi. Jonkun verran myöhemmin *Anton Reicha*, unkarilaissyntyinen pariisilainen musiikinopettaja, määritteli periodi- (eli lauseke-) käsitteen, joka säkeen ohella on musiikillisen jäsentelyn tärkeimpiä. Erinomaisia neuvoja esittäville taiteilijoille sisältävät *Mathis Lussy*'n ja *Adolph Carpe*'n arvokkaat teokset. [2] Sveitsiläinen säveltäjä *E. Jaques-Dalcroze* on äskettäin suurta huomiota herättäneessä opetusjärjestelmässään [3] liittänyt rytmiharjotukset vastaaviin ruumiinliikkeisiin ja on siten eloon virittänyt mitä tehokkaimman välineen rytmitunteen käytännölliseksi kehittämiseksi. Huomiota ansaitsee myös *Dom A. Mocquereau*'n yritys erikoisen „vapaan" rytmiikan järjestelmäksi katolisen messulaulun pohjalla. [4]

Kaikkia näitä ansiokkaita saavutuksia on kuitenkin se puute haittaamassa, että rytmiikan teoreettinen perustus on vailla riittävää johdonmukaista selvittelyä. Tosin on kuuluisa ajattelija, *Theodor Lipps*, suunnittelemansa yleisen estetiikan ensimmäisessä, johdattavassa osassa [5] mitä hienoimmalla älyllä selvitellyt rytmillisten alkuainesten sielullista perustelua; mutta hän ei ole ainakaan toistaiseksi ulottanut näitä tutkimuksiaan musiikkiteorian varsinaisen käytännön

---

[1] „Klavierschule".

[2] *Lussy:* Le rythme musical, 1897. *Carpe:* Der Rhythmus, 1900.

[3] Methode Jaques-Dalcroze. I. Rhythmische Gymnastik, 1906.

[4] Le nombre musical grégorien, I. 1908.

[5] Aesthetik. I. Grundlegung der Aesthetik, 1903.

alalle. — Vakuutukseni on, että musiikillisen rytmiikan johdonmukainen teoreettinen järjestely on aikaansaatavissa ainoastaan muinaiskreikkalaisen musiikin tutkimisen avulla. Antiikkinen musiikki oli ennen kaikkea juuri rytmillistä taidetta. Rytmin kauneus, monipuolisuus ja sopusuhtaisuus riitti korvaamaan kaiken, mikä siinä muuten oli alkeellista ja kehittymätöntä. Valitettavasti ovat varsinaiset musiikkimiehet liian vähän kiinnittäneet mieltänsä siihen, mitä on tiedossa tuosta muinaisesta klassillisesta taiteesta. Sen harrastaminen on paraasta päästä joutunut filologien asiaksi. Niinpä ovat *R. Westphal*'in ja *J. H. Heinr. Schmidt*'in tutkimukset tuoneet ilmi, mikä aavistamaton rytmirikkaus oli Kreikan klassilliselle sävelrunoudelle ominainen ja miten yleispätöisesti jo Tarentolainen teoreetikko *Aristoxenos* (noin 300 e. Kr.) oli klassillisten mestariteosten johdolla selvittänyt rytmiikan yleiset perustavat lait. [1] Näiden tutkimusten tulosten arvonantoa on suuresti ehkäissyt niiden vaikeatajuinen esitystapa sekä musiikkiin perehtymättömien filologien vastaväitteet. Ja siten on käynyt niin, että musiikkimiehet ovat luulleet mainittuja tutkijoita turhan saivartajiksi, mutta filologit puolestaan ovat takertuneet yksityiskohtaisiin kompastuksiin eivätkä ole huomanneet tutkimusten perusajatuksien musiikillista pätevyyttä ja kantavuutta. Niihin harvoihin, jotka ovat antaneet *Schmidt*'ille empimättömän tunnustuksensa, kuului kumminkin esim. *Gevaërt*, joka teoksessaan antiikkisen musiikin historiasta [2] rytmillisen puolen esityksessä kokonaan nojautuu häneen, sekä *Alfred Croiset*, [3] joka myöntää Schmidtin järjestelmän olevan „yhtä eheän kuin nerokkaan". Westphaliin taas pääasiassa perustuu *Jules Combarieu*'n

[1] *Westphal:* Griechische Metrik, (III painos 1889). Elemente des musikalischen Rhythmus, 1872. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik, 1880. *Schmidt:* Die Formen der griechischen Poesie, 1868—72

[2] Histoire de la musique de l' antiquité, 1875 - 81.

[3] La poésie de Pindare.

helppotajuinen ja yleispiirteinen rytmioppi.[1] Samoista pääkohdista lähtien on *Georges Houdard* nerokkaalla tavalla käynyt selvittelemään n. s. gregorianisen kirkkolaulun pulmallista ja kiivaan riidan alaista rytmiikkaa.[2] Jopa mainitsee *Gevaërt* käyttäneensä orkesterinjohtajana antiikkiseen rytmiikkaan perustuvaa menettelytapaa, ja hän väittää, että juuri sen nojalla hänen Brüsseliläinen orkesterinsa on saavuttanut mainehikkaan selväpiirteisyytensä ja ilmeikkäisyytensä.

Kokonaan vastakkaiselle kannalle asettui valitettavasti *Riemann* laajassa rytmiopissaan.[3] Tämä seikka on sitä valitettavampi, kun teos on ensimmäinen yhtenäisen ja täydellisen rytmiopin yritys uudemmalla ajalla ja kun tekijän täydesti ansaittu menestys harmoniikin selvittäjänä takaa kaikille hänen teoksilleen yleisen arvonannon. Riemannin rytmioppi onkin erinomaisen ansiokas musiikillisen aihekehittelyn selvittämiseen nähden. Hänen yksityiskohtaisista uudistuksistaan on huomattavin hänen ehdotuksensa käyttää n. s. legato-kaaria säkeitten tahi säeryhmien osotuksina. Mutta mitä tulee rytmisuhteitten varsinaiseen mitalliseen käsittelyyn, tahtoo *Riemann* osottaa nykyaikaisen musiikin olevan täydesti riippumattoman antiikkisen rytmiikan perusteista. Seurauksena siitä on järjestelmän supistuminen, ainakin pääasiassa, tasajakoisen jäsentelyn väsyttävään yksitoikkoisuuteen: „iskuala“ = 1 tahti, säe = 2 t., „rivi“ (Reihe) = 4 t., periodi = 8 t. Jopa hän sävellysopissaan[4] tämän johdosta vaatii valamaan kaikki erimittaiset runot samaan 4-kulmaiseen sävelrytmiin. Tätä vastaan voidaan vedota esim. *Lipps*in auktoriteettiin, hän kun nimenomaan huomauttaa, ettei 4-tahtisuuden suinkaan tarvitse aina olla rytmin perustuksena, vaikkakin 4-luku on käsitettävä rytmin pohjaluvuksi, josta käsin voidaan määritellä toisten rytmimuodostusten taiteel-

[1] Théorie du rythme, 1897.
[2] Le rythme du Chant dit Grégorien, 1898.
[3] System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903.
[4] Grosse Kompositionslehre, 1902—3.

linen merkitys. Tämä näkökanta on niin luonnollinen, että *Riemann*'in vastakkaiset johtopäätökset eivät sen rinnalla voi pysyä sitovina ja tyydyttävinä. Voidaanpa sanoa, että ne päinvastoin ovat mitä vakuuttavimpana todistuksena siitä, kuinka mahdotonta on päästä rytmiikan alalla täyteen selvyyteen palajamatta laulurunouden antiikkisen kukoistusajan perusteisiin. Sieltä käsinhän kaikki toisetkin taiteet ovat yhä uudelleen saaneet elvyttävimpiä ja hedelmöittävimpiä virikkeitään. Mutta ne erikoiset uudet rytmilliset ilmiöt, jotka nykyaikaisessa musiikissa ovat aiheutuneet moniäänisyyden ja sen pohjalla yhä runsaammaksi kehittyneen soitinmusiikin vaikutuksesta, eivät ole niin ventovieraita ja vastakkaisia varhaisemman yksinkertaisen taiteen pohjimmaisille laeille, ettei niitä aivan hyvin voitaisi johdonmukaisesti selvittää niiden perustuksella.

Antiikkinen rytmiikka erosi nykyaikaisesta ensi sijassa senkautta, että sitä käsiteltiin yhteisenä runoudelle ja musiikille. Tämä oli luonnollinen seuraus silloisesta taiteellisesta käytännöstä. Runot yleensä aina sepitettiin laulettaviksi, ja säveltaiteen päätehtävänä oli luoda runoille vastaava sävelpuku. *Lipps* selittääkin, että runoudella ja musiikilla on sama rytmi; erotus koskee vain rytmin tarkkaa säännöllisyyttä, joka musiikissa enimmiten vallitsee ja johon runous ainoastaan ikäänkuin alinomaa suuntautuu, kumminkaan siihen koskaan täysin antautumatta. — Keskinäisessä yhteydessään kumpikin taide aikain kuluessa voimistui ja hedelmöittyi ja kumpikin sai siitä perustuksen vastaiselle erikoiskehitykselleen, luettuna runoutena ja soitinmusiikkina. Rytmiikan perustus on niinmuodoin kehittyneimmässäkin soitinmusiikissa sama, kuin runouteen yhtyneessä laulussa. Sittemmin on tosin kumpikin taide itsenäisessä kehityksessään yksipuolisesti seurannut erikoistaipumuksiaan, ja siten on niissä rytmiikan teoreettinen käsittelykin kehittynyt eri suuntiin. Ero on lopulta käynyt niin täydelliseksi, että useat epäilevät, tokko runoudella ja musiikilla voi yhteisiä rytmi-

lakeja ollakaan. Juuri sellaiseen olettamukseen perustuu mainitsemamme *Riemann*in suuremmoinen yritys luoda runouden rytmikäsitteistä täysin riippumatonta musiikillisen rytmiikan järjestelmää. — Mutta käytännöllinen tulos musiikin ja runouden eristymisestä on epäilemättä ollut haitallinen kumpaisellekin. Runousopeissa on takerruttu rytmimuotojen alkeisilmauksiin; ja itse runous tarjoo ainoastaan pikkulauluissaan säveltäjille käyttökelpoisia, runon tunnesisällystä vastaavia rytmimuotoja. Suurempia sävellettäviä runoelmia, kuten kantaatteja, oopperoita y. m., eivät yleensä runoilijat kykene valmiiseen rytmirakenteeseensa saattamaan, vaan on säveltäjäin pakko useimmiten sirpaleiksi rikkoa runoelman muodot, rakentaakseen niiden raunioille sävellyksen vaatiman rytmirungon. Mutta siten sävellettäväksi on kaunis proosa ainakin yhtä sovelias, niin että sopii kysyä, mitävarten runomuotoa on ollenkaan tarvittu käyttää sävellettävään teokseen, kun se ei siinä saa säilyä eheänä ja kuulijain tajuttavana. Näin tuottaa siis runouden eristyminen musiikista suunnattomia esteitä näiden taiteiden yhtymiselle laajemmiksi kokonaisvaikutelmiksi. — Lieneeköhän liiallista väittää, että vahinko sitäpaitsi on kohdannut runoutta sen omalla erikoisalallakin? Eikö runous yleensä ole käynyt köyhäksi draamallisesti vaikuttavista rytmirakenteista? Eikö tästä taas ole seurauksena, että runouden rytmillinen muoto jää sen sisällyksestä jälelle juuri silloin, kun sen vaikutusta tehokkaimpana tarvittaisiin? Niinpä ei muoto pääse runon tunnesisällystä täydesti heijastavaksi taidevälineeksi, vaan jää suurelta osaltaan pelkästään ulkopuoliseksi ja sovinnaiseksi runoratsun suitsimeksi.

Toisaalta täytyy valittaa, että eristymisen aiheuttama vahinko on säveltaiteessa käynyt ainakin yhtä tuntuvaksi.

Musiikki tosin ei ole estynyt kehittymästä laajoihin, runsaisiin muotoihin. Mutta tämä kehitys on jäänyt liian suuressa määrässä pelkän vaiston varaan, kun siltä on kadonnut runouteen liittyvän rytmiikan luonnollinen ja järkiperäinen

alkeisperusta. Senkautta on musiikin muoto-oppi ja musiikin kaikinpuolinen analyysi joutunut ikäänkuin tyhjän ylle häälyväksi. Tästä lausuu esim. *Carpe*, että „musiikin analyysi jää tarkotuksettomaksi, jos rajoitutaan sävellysten ylimalkaisen rakenteen jäsentelyyn eikä ryhdytä rytmin yksityiskohtaista elämää selvittelemään", ja samoin *Schreyer*, että „sävellyksen oikea jäsentely on mahdollinen ainoastaan tuntemalla harmoniikin, rytmiikan ja metriikan alkuperusteet" ja senvuoksi olisi „jo alkeisopetuksessa selitettävä ja saatettava käytäntöön musiikki-esityksen oikeaan ilmeeseen kuuluvat keinovarat, etenkin rytmillinen jäsentely ja siihen liittyvät voimavaihteet (eli „nyanssit")". *Friedrich Succo*[1] arvelee niin suuren aukon olevan nykyisessä opetusjärjestelmässä, että erikoisena „tulevaisuuden tehtävänä on oleva tutkia 1-äänisen melodiikan rytmiä".

Suuret säveltäjänerot ovat kyllä vaistollaan suoriutuneet näistä vaikeuksista ja luoneet teoksia, joiden rytmillinen monipuolisuus ja johdonmukaisuus on ihmeteltävänä yllätyksenä sille, ken analyysin avulla sen perille pääsee. Mutta nämät kauneudet ovat vailla täyttä kasvattavaa vaikutustansa esittäviin taiteilijoihin ja varttuvaan säveltäjäpolveen, kun yleiset musiikkiopinnot ovat rytmillisessä suhteessa jääneet haparoivalle kannalle. Puuttuu suorastaan keinot mestariteosten johdonmukaiseen analyysiin. Senvuoksi valittaa *Lussy*, ettei soitinsävellyksissä, sanojen puuttuessa, ole varmoja säerajojen merkkejä, tahi jos niitä osuu olemaan, niin ne ovat usein väärin merkityt, jopa suurten mestarienkin sävellyksissä; säveltäjät nimittäin noudattavat yleisen merkitsemistavan epäjohdonmukaisuuksia eivätkä siten aina saa osotetuksi varsinaista tarkotustaan. Samoin huomauttaa *Combarieu*, kuinka ylen tärkeätä ja kuitenkin vaikeata on säejäsentelyn määritteleminen, kun säveltäjät eivät totu sitä tietoisesti ja riittävästi merkitsemään; niinpä esim. *Bach*in ja

[1] Rhythmischer Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen, 1906.

*Beethoven*in teokset ovat tässä suhteessa verrattavat vanhanaikaisiin käsikirjoituksiin, joissa sanat ja lauseet ovat perätysten, ilman sanajaottelua ja välimerkkejä. Eipä ole ihmettä, että asiain näin ollen musiikin analyysin opetus on suurissakin musiikkioppilaitoksissa yhä vielä kehittymättömässä tilassa. Kuvaava on *Vincent d'Indy*'n vastaus äskettäin hänelle julkisuudessa tehtyyn kysymykseen, mikä reformi olisi hänen mielestään Pariisin konservatorissa ensi sijassa aikaansaatava; vastaus kuului: „olisi opetettava sävellysten analyysiä".

Luonnollisena seurauksena asiain tilasta on, että nuorten säveltäjäin on työlästä entisajan mestareista saada kaipaamaansa esikuvallista virikettä. Heidän sävellystensä rytmiikka käy siten riippuvaiseksi siitä, mitä he satunnaisesti saavat kuulla. Nykyistä säveltaidetta uhkaa rytmillisen yksitoikkoisuuden vaara, kaiken soinnullisen ja soittimellisen väriloiston ohella. Sattuvasti lausuu *Lussy*, että juuri nykyajan musiikki kaipaa varmaa ja kehittynyttä rytmiikkaa „koossapitämään sen muuten niin uhkeita keinovaroja; rytmiopetuksen laiminlyönnin vuoksi on sävellysten rytmi köyhtynyt ja sen sijaan melodisia ja harmonisia taidekeinoja liioiteltu aina mielettömyyteen asti". Myös *Succo* syyttää nykyajan musiikkia „epämiehekkääksi, hyvän rytmiikan puuttuessa", ja kysyen hän huudahtaa: „missä ovat säveltäjät, jotka käsittäisivät rytmin merkityksen?"

Samoin ovat esittävät taiteilijat aivan liian suuressa määrässä riippuvaisia opettajainsa tahi muitten auktoriteettien yksityishuomautuksista, eivätkä he pääse sävelteosten tietoisen selostuksen kautta vapautumaan satunnaisuuksista ja hetken mielenjohteista. Senvuoksi esim. *Carpe* vaatii, että pianistien kasvatuksessa olisi rinnatusten kehitettävä koneelliseen kertaukseen perustuvaa teknillistä taitoa ja taiteelliseen vaihteluun perustuvaa rytmillistä aistia. Syy, miksi monet klassilliset sävellykset eivät aikaansaa kuulijoissa täyttä elävää ja lämmittävää vaikutustansa, on usein vain

siinä, että niiden rytmillinen rakenne esiintyy epäselvänä ja ilmeettömänä; ja milloin tätä puutetta ei ole loistokeinot peittämässä, niin taideteos tuntuu valjulta, nääntyvältä ja ikäänkuin kuolleelta. Tämän mukaisesti vakuuttaa esim. *Schreyer*, että „sävellyksen rytmillisestä väärinkäsityksestä sen yleinenkin käsittäminen joutuu kärsimään"; samoin *Josef Pembaur* kapellimestarioppaassaan [1] huomauttaa, että „rytmillisen aikaryhmityksen ja siinä ilmenevän sopusuhtaisuuden selvä esitys on ilmehikkään soiton ensimmäisenä ehtona". *Succo* taas lausuu suoran moitteensa siitä, että „klassikkojen teokset esitetään ilman oikeita rytmillisiä korostuksiaan".

Yhtyessäni niihin, jotka pitävät tarkotuksenmukaista rytmiopetusta elinehtona musiikkiopintojen menestymiselle, en ole empinyt sen perustukseksi tunnustaa niitä rytmilakeja, jotka ovat runoudelle ja musiikille yhteiset. Millä lailla kumpikin taide paraiten voisi hyötyä ja täydentyä niistä rytmikäsitteistä, jotka toisessa ovat säilyneet, sitä olen jo ennen kerran koettanut selvitellä („Suomalainen laulurunous", Y. L:n albumi 1908). Mielenkiintoisella ja musiikkimiesten huomiota ansaitsevalla tavalla on yliopp. *K. V. Vesala*, tutkielmassaan: „Runouden rytmilliset muodot", pyrkinyt periaatteellisesti näitä seikkoja selvittelemään suomenkielisen runouden kannalta. Moniaita hyviä määresanoja olen siitä tähän lainannut.

Esillä olevaa oppikirjaa varten olen koettanut koota tähänastisista teoreettisista teoksista kaikkea, mitä niissä on rytmiikan alalla sattuvaa ja hedelmöittävää. Mutta pääpiirteissä on ollut täytymys kulkea erikoista, yllä viittoamaani latua. Tähän vakaumukseeni olen yhä kiinteämmin juurtunut havaintojeni kautta musiikinteorian muilla aloilla, — kuten soinnutusopin, kontrapunktin, melodiamuodostuksen, soitinnuksen, — mitkä kaikki pääsevät täydempään käytän-

[1] Ueber das Dirigiren, 1892.

nöllisyyteen, liittymällä johdonmukaisesti suunniteltuun rytmioppiin. [1]

[1] *Mocquereau* esittää tämän liittymisen tarpeellisuuden suoraan siltä kannalta, että musiikin kaikki taidekeinot ovat rytmillisen jäsentelyn välineitä: sävelten aika-arvo, voimamäärä, melodinen kulku, sointiväri, harmonia.

I LUKU.

Rytmin käsite. Rytmiyksiköt.

Rytmiä on tavallaan kaikkialla, sekä taiteessa että elämässä. Sanan laajimmassa mielessä voidaan rytmiksi sanoa kaikentapaista osien suhtautumista kokonaisuuteensa. Siis säveltaiteessa rytmi tarkottaa sävelteoksen osien, — niin laajimpien kuin pienimpienkin —, suhtautumista siihen kokonaisuuteen, johon ne lähinnä kuuluvat. Musiikissa riippuukin jokaisen sävelen ja sävelryhmän taiteellinen vaikutus kokonaan siitä, missä yhteydessä se esiintyy toisiin säveliin tai sävelryhmiin sekä sävellyksen kokonaisuuteen nähden. *Gounod* on sattuvasti huomauttanut, miten sävelet tässä kohden ovat puhekielen kaltaiset: „niinkuin sanat eivät voi muodostaa järjellistä lausetta, elleivät ne liity toisiinsa loogillisen ajatuksen mukaisesti alistumalla toistensa määräyksiksi, samoin sävelistäkin syntyy musiikkia ainoastaan niiden keskinäisen riippuvaisuuden vaikutuksesta.“ — Tämä suhtautuminen on kahta lajia: tonalinen ja rytmillinen. Molemmille yhteistä on, että eräät sävelet (ja sävelryhmät) esiintyvät toisia hallitsevina, määräävinä. Suhtautumisesta näihin säveliin riippuu toisten sävelten merkitys ja vaikutus. Sävelet ovat siis musiikillisen ilmeensä puolesta verrattavat hyvin järjestettyyn yhteiskuntaan. Mielenkiintoinen on tässä kohden *Lipps*'in huomautus, että kuulija tajuaa sävelten keskinäisen riippuvaisuuden silloinkin, kun ei sitä aiheuttamassa ole mitään kouraantuntuvaa sävelten voimamäärän vaihtumista.

Sävelten suhtautuminen piilee siis ikäänkuin vaatimuksena jo kuulijan omassa musiikkitajunnassa.

Mutta vastakohta tonalisen ja rytmillisen suhtautumisen välillä on siinä, että tonaliset suhteet koskevat sävelten sisäistä laatua, ja rytmilliset niiden ulkonaista ilmausta määrättyjen ajanjaksojen jäsentelemisessä. — Aika on tosin itsessään jotain ääretöntä, jäsentelemätöntä. Jos sitä tahdotaan jakaa jaksoihin, tulee sen tapahtua sovinnaisilla ulkoapäin vaikuttavilla keinoilla. Niinkuin rakennustaide jäsentelee avaruutta määräosiin, pystyttämällä pylväitä y. m., taiteilijan mielenjohteitten mukaisesti, samoin rytmin avulla saadaan aika jaksotelluksi, sovittamalla määräkohdille sellaisia säveliä ja sävelryhmiä, jotka huomattavasti muista eroavat ja siten kokonaisuutta hallitsevat ja määräävät. — Täten aiheutuvia rytmillisiä ajanjaksoja on laajuutensa puolesta useanlaisia. Niinkuin esim. kertomuksessa sanat ryhmittyvät lauseiksi, kappaleiksi, luvuiksi j. n. e., tuottaen erilaatuisia pysähdyskohtia sen kulkuun, samoin säveletkin ryhmittyvät pienemmiksi ja laajemmiksi ajanjaksoiksi, jotka eri mitoissansa kaikki yhtähaavaa liikehtivät, hennosta kareaaltojen läikkeestä mahtavien vaahtovyöryjen hyökyihin saakka. Jokainen sellainen aaltoilu on osana lähinnä laajemmastaan; mutta muodoissaan ja väreilyssään on kukin niistä itsenäinen ja omintakeisesti vaikuttava. — Näitä eriasteisia rytmillisiä kokonaisuuksia nimitämme **rytmiyksiköiksi**. Niiden mukaan on myös rytmiopin esitys järjestettävä, alkaen pienimmistä ja jatkuen laajimpiin asti. Sävelteoksissa niitä tavataan 9 varsinaista lajia sekä 3 jonkun verran satunnaisempaa. Niitä nyt luetellessamme asetamme jälkimäiset sulkeisiin.

Rytmiyksiköt:

1. Iskuala *eli tahtijalka,* *vastaa runoudessa runojalkaa.*
2. [Iskupari, *iskuyhtymä.*]
3. Säe *eli koolon, (membre de phrase),* *vastaa runoudessa säettä.*

4. [Säepari, *säeyhtymä.*]
5. Lauseke *eli periodi.*
6. [Taite, *säkeistö.*]
7. Sikermä: *„Lied"-muoto y. m.*
8. Jakso, *esim. sonaatissa pääjakso, kehittelyjakso, kertausjakso, lisäjakso.*
9. Osa, *esim. sonaatin eri „satsit": Allegro. Adagio. Scherzo. Finale.*
10. Sarja, *esim. kokonainen sonaatti, sinfonia y. m.*
11. Säveldraama, *ooppera, oratoori y. m.*
12. Draamasarja, *trilogia, tetralogia.*

Eri rytmiyksiköissä ovat rytmilliset ilmiöt osaksi samanlaisia, mutta osaksi myös erilaisia. Senvuoksi tulee rytmiopin erittäin tehdä selkoa niistä kustakin. — Rytmiyksiköt voidaan myös käytännön kannalta ryhmittää kahteen pääosastoon: alkeismuotoisiin ja laajarakenteisiin. Näiden rajalla on sikermämuoto, joka itsenäisenä kuuluu edellisiin, mutta laajempien rakenteitten osana jälkimäisiin. Milt'ei poikkeuksetta tulevat yksinomaan edelliset kysymykseen koulujen lauluopetuksessa, yleisessä kuorolaulun käytännössä ja pääasiallisesti myös kaikessa musiikillisessa alkeisopetuksessa. Rytmillisten alkeismuotojen selvityksestä saadaan myös riittävä perustus sävelopille, soinnutusopille ja kontrapunktille. On niinmuodoin täysin aiheutettua menetellä musiikin oppijaksossa tämän erotuksen mukaisesti, siten että varsinainen rytmioppi rajoittuu käsittelemään rytmiyksikköjen edellistä ryhmää, ja laajempain rakenteitten esitys lykkäytyy oppijakson loppupuolelle, erityisenä „Muoto-oppina".

II LUKU.

Iskuala.

Muodollisessa käsittelyssään säveltaide eroaa kuvaamataiteista perustavasti siinä, että sävelteos aina vaatii määrätyn ajan päästäkseen kuuluville ja että kaikkien sen osien täytyy tulla kuulijan korviin määrätyssä, keskeymättömässä ajanmukaisessa järjestyksessä. Kuvaamataiteitten tuotteista voidaan yhdellä silmäyksellä saada niiden tarkottama vaikutus; ja jos tahdotaan taideteoksen eri osia tarkemmin tähystellä, niin se voi käydä päinsä melkein missä järjestyksessä hyvänsä, ja lopulta tarvitaan kuitenkin ehkä taas yhteissilmäys kokonaisvaikutuksen säilyttämiseksi. Kuvaamataiteitten tuotteilla on nimittäin ulottuvaisuutensa avaruudessa, jotavastoin se sävelteoksilla on ajassa. Tästä seuraa, että sävelteoksen ryhmittyminen osiinsa vaatii toteutumisekseen vastaavaa ajanosien ryhmittymistä. Tähän tosiseikkaan liittyy seuraava musiikillisen rytmin määrittely:

Rytmi syntyy siitä, että sävelteoksen esittämiseen tarvittava aika järjestelmällisesti jakautuu osiinsa korvalle tajuttavalla lailla. [1]

Samanlainen ulottuvaisuus ajassa on myös runouden tuotteilla; erotus on vain siinä, että ajan jakautuminen on runoudessa ylimalkaisempi, vähemmän matemaattisen tarkka, kuin musiikissa. Näihin kahteen sisartaiteeseen liittyi antiikissa vielä kolmas rytmillinen taide, orkestiikka (eli „liiketaide"), josta nykyään valitettavasti on jälellä vain rippeitä (kansallistanssit) taikka irvikuvia (baletti). Äskeisimmällä ajalla on kyllä n. s. „laululeikkien" muodossa näyttäytynyt tuon ikivanhan taiteen elpymisen oireita. — Orkestiikka on siitä omituinen, että sillä on ulottuvaisuutta sekä ajassa että avaruudessa. Jokainen sen yksityiskohta vaatii täyttä kuvaamataiteen kauneutta, mutta ei mikään sen liikkeistä joh-

[1] *J. Combarieu*, Theorie du Rythme, siv. 14, (*Aristoxenon* mukaisesti).

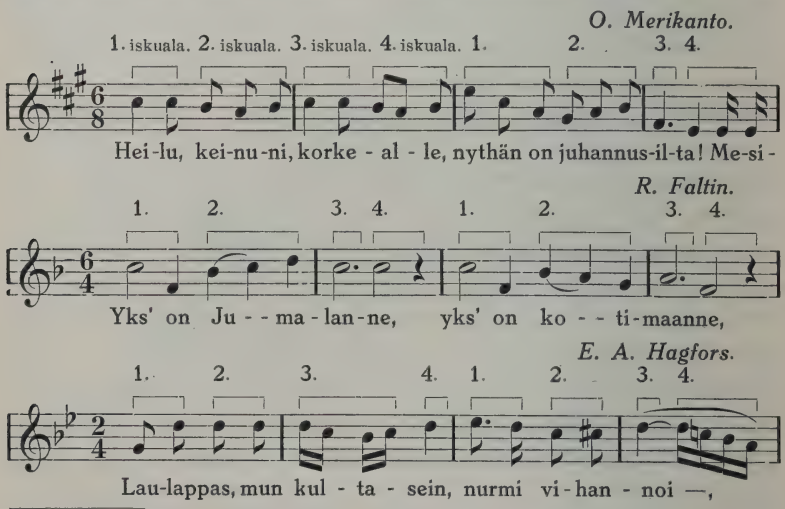
tuva kuva jää pysyväiseksi; taideteoksen kokonaisuus on juuri niiden määrätyssä ajanmukaisessa, keskeymättömässä vaihtumisessa. Siten orkestiikka liittyy mitä lähimmiten toisiin rytmillisiin taiteisiin, musiikkiin ja runouteen. Alkuaan se olikin eroamattomasti näihin yhtynyt, ja Kreikan klassilliseen säveldraamaan se kuului oleellisena taideaineksena. — On asian luonnossa, että musiikin rytmiikka suuresti selventyy, jos otetaan huomioon vastaavat rytmi-ilmiöt runoudessa ja orkestiikassa.

Muistaessamme äsken esitettyä rytmin määrittelyä, astuu etualalle kysymys siitä, millä keinoilla taide-esitykseen tarvittavan ajan osiutuminen voi päästä aistimille tajuttavaksi. Tähän kysymykseen on vastaus mainittuihin eri taiteisiin nähden osaksi samanlainen, mutta osaksi myös erilainen. Yhteisenä pääkeinona on niillä kaikilla esitykseen käytetyn voimamäärän vaihtelu. Runoudessa äänteet, musiikissa sävelet, orkestiikassa liikkeet ilmaistaan milloin voimakkaampina, milloin heikompina. — Tähän nähden ansaitsee vaarinottamista *Lipps*in terävä määrittely, että musiikillista rytmiä ei oikeastaan muodosta itse ajan jakautuminen semmoisenaan, ei myöskään pelkät sävelet itsessään, (koska niiden väliset vaikenemisetkin kuuluvat rytmiin), vaan aikaa täyttävä ja jäsentelevä sävelten liike. — Enimmän huomion vaativat sävelten rytmillisessä liikehtimisessä osaksensa luonnollisesti voimakkaimmat kohdat, jotka semmoisinaan eroavat ympäristöstänsä; ne ovat jo pelkästään senkautta omansa havainnollisesti ilmituomaan kulloinkin tarkotettua ajan osiutumista. Mutta voimamäärän vaihtelun merkitys ei suinkaan rajoitu tähän ulkonaiseen tehtävään; sen ohella ilmenee voimakkaampien ja heikompien ajankohtien vuorottelussa myöskin taideteoksen pohjana olevan tunne-elämän alinomainen sykintä, milloin tyynempänä, milloin kiihkeämpänä, milloin säännöllisempänä, milloin oikullisempana. Tällä rytmiaineksella on siis taiteellisessa suhteessa perustava merkitys. *Lussy* johtaa tästä suorastaan itse rytmikäsitteen:

„rytmi on korollisten ja korotonten sävelten vaihtelua säännöllisissä tahi säännöttömissä ajanjaksoissa".

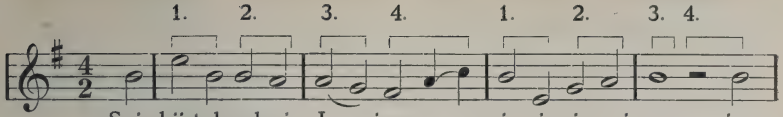
Mainittuja ajan osiutumista osottavia voimakohtia nimitämme musiikissa **iskuiksi,** vastaten tahdinlyönnin „iskuja", kuoroa tahi orkesteria johdettaessa.[1] Iskujen kohdilla olevia säveliä nimitämme **iskullisiksi** eli **iskusäveliksi** ja iskusävelten lomissa olevia säveliä **iskuttomiksi.** Kahden toisiaan seuraavan iskun välistä ajanosaa nimitämme **iskualaksi.** — Orkestiikassa vastaavat iskusäveliä voimakkaammat, pontevammat liikkeet, iskuttomia niiden lomiin osuvat keveämmät ja sulavammat liikkeet. Runoudessa vastaa iskualaa n. s. „runojalka", (orkestiikan askelia muistuttava nimitys); iskullisia ja iskuttomia säveliä vastaavat „nousuun" ja „laskuun" kuuluvat tavut.

Iskualojen merkintä nuottikirjoituksessamme on nykyään yleensä varsin vaillinainen ja satunnainen. Tahtiviivoilla rajoitetaan tavallisimmin aina kahden iskualan yhteinen alue, kuten helposti voidaan laulusävellyksistä havaita, vertaamalla tahteja vastaaviin runojalkoihin, esim.:

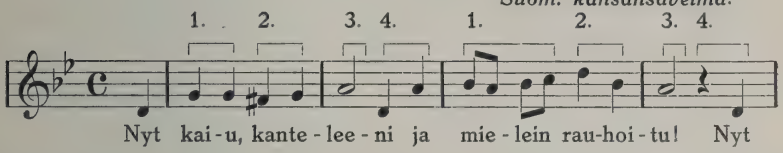


[1] Ictus, lat., = isku, icere = iskeä.

J. Sibelius.

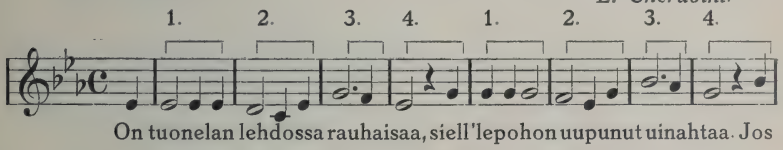


Suom. kansansävelmä.

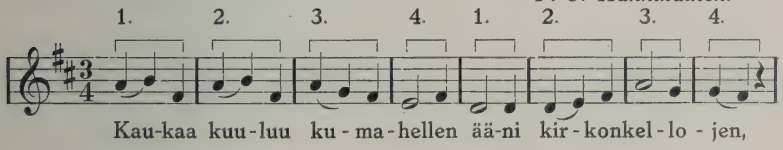


Mutta tavataan myös lauluja, joissa jokaiseen tahtiin kuuluu vain yksi iskuala, esim.:

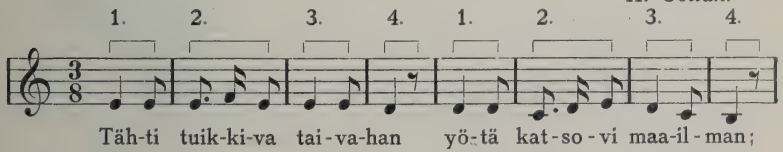
L. Cherubini.



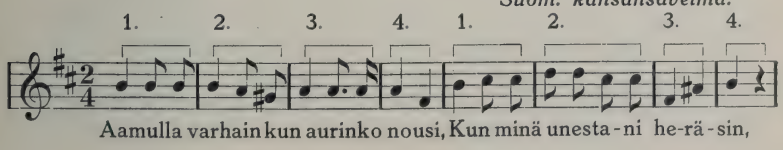
P. J. Hannikainen.



K. Collan.

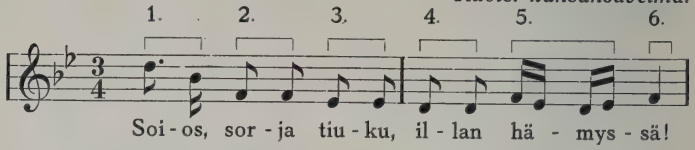


Suom. kansansävelmä.

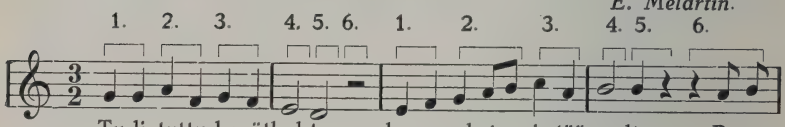


Ja samoin voi yhteen tahtiin olla merkitty kolme, neljä jopa viisi iskualaa, esim.:

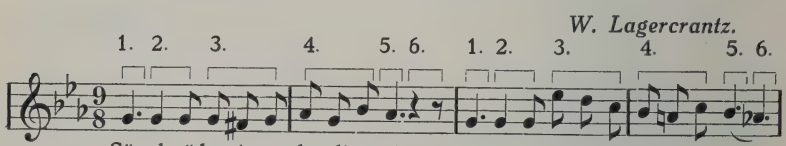
Ruots. kansansävelmä.



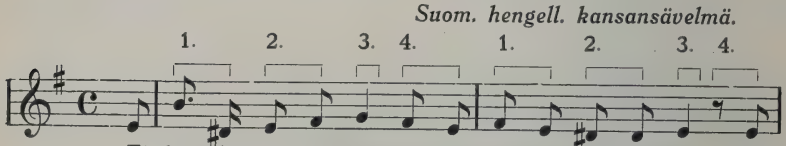
E. Melartin.



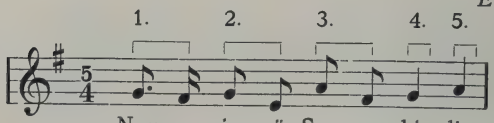
W. Lagercrantz.



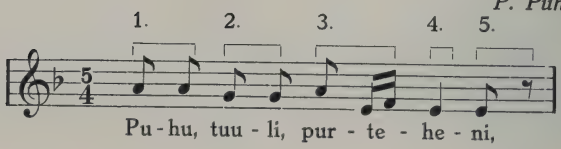
Suom. hengell. kansansävelmä.



E. Genetz.

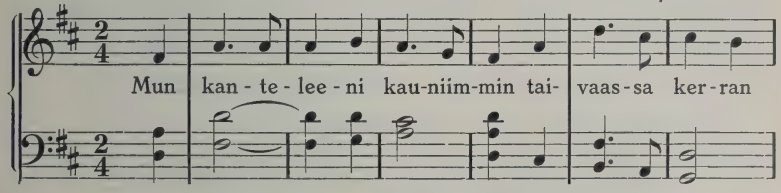


P. Puhakka.



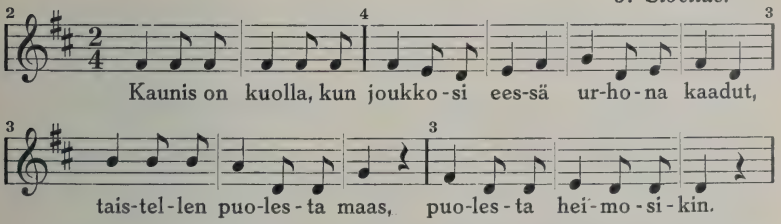
Näistä esimerkeistä huomaamme, kuinka perin mielivaltaista ja iskualoihin nähden usein aivan merkityksetöntä on erilaisten tahtilajien käyttö nuottikirjoituksessamme. Epäilemättä siinä suhteessa on olemassa perinpohjaisen uudistuksen tarve. Selvintä olisi merkitä tahtiviivat jokaisen iskusävelen eteen; tahtilajiksi tulisi silloin yhteen iskualaan sisältyvä aika-arvo. — Erotus säkeen ja iskualan välillä ilmenisi helposti siten, että säettä määräävän „pääiskullisen" sävelen edellä tahtiviiva vedettäisiin yli kaikkien yhteenkuuluvien viivastojen ja muilla kohdilla vain yli kunkin viivaston erikseen, esim.:

Kreeta Haapasalo.



Yksiäänisissä sävellyksissä, joissa vain yksi viivasto tulee kysymykseen ja joissa kaikki tahtiviivat pakostakin ovat yhtä pitkät, riittäisi säkeen ja iskualan erotukseksi, että pääiskujen edelliset tahtiviivat ovat muita paksummat ja että niiden yläpuolelle merkitään pieniä numeroita, jotka osottavat pääiskujen lomissa olevien iskualojen lukumäärän, esim.:

J. Sibelius.



Kun kysymyksessä on laulusävellys, on enimmiten hyvin helppoa runomitan johdolla saada selko iskualojen laajuudesta; vaikeammat tapaukset tulevat myöhemmin puheeksi, iskualojen eri lajeja selviteltäessä. Mutta työläämmäksi käy

selostus soittosävellyksissä. Niissä täytyy turvautua monenlaisiin sivuapukeinoihin, joitten laadusta saamme vast'edes tehdä selkoa; nyt riittäköön se yleinen huomautus, että ne usein vaativat erittäin tarkkaa tutkimista ja vertaamista ja joskus jättävät tutkijan lopultakin vaistonsa varaan, niin että jonkun yksityisseikan ratkaiseminen voi jäädä n. s. „makuasiaksi". Tämä, nuottikirjoituksemme vaillinaisuudesta johtuva, epätietoisuuden mahdollisuus ei kuitenkaan tee tyhjäksi iskualoja selostavan tutkimisen tarpeellisuutta. Iskualojen laadusta voivat eri esittäjät pysyä erimielisinä ja voivat erilaisen käsityksensä johdosta noudattaa erilaista soittotapaa; mutta ainakin tulisi kunkin taiteilijan esityksen olla omalta kohdaltaan perusteltua ja johdonmukaista.

Iskualat jakautuvat eri lajeihin
A) **aikamääränsä,**
B) **voimamääränsä** ja
C) **laajuudellisen rakenteensa puolesta.**

A. Iskualojen aikamäärä.

Iskualoihin jakautuu tavallinen jokapäiväinen puhekin, esim.:

| „Tänä päivänä on | kaunis | ilma." |

tahi:

| „Miten ovat | tänä kesänä | teillä | perunat | menestyneet?" |

Mutta iskualojen aikamäärä on siinä aivan satunnainen, miten milloinkin, ilman mitään tarkkoja keskinäisiä pituussuhteita. Jos esim. jonkun pitäisi marssia sellaisten iskualojen mukaan, niin hän häiriintyisi ja sotkeutuisi milt'ei joka askelella. — Toisin on laita musiikissa. Sävelet ovat ikäänkuin ihannoittua puhetta. Musiikilliset iskualat järjestäytyvät määrättyjen luonnollisten sopusuhtaisuuslakien alaisiksi, milloin tar-

kempien, milloin vapaampien, riippuen sen tunneliikkeen laadusta, joka sävelissä kulloinkin pyrkii ilmenemään.

Senmukaisesti ovat iskualat musiikissa aikamääräänsä nähden

1) **yhtäpitkiä,**
2) **säännöllisesti toisiinsa suhtautuvia eripitkiä,**
3) **epämääräisesti toisiinsa suhtautuvia eripitkiä.**

1. *Iskualat yhtäpitkiä.*

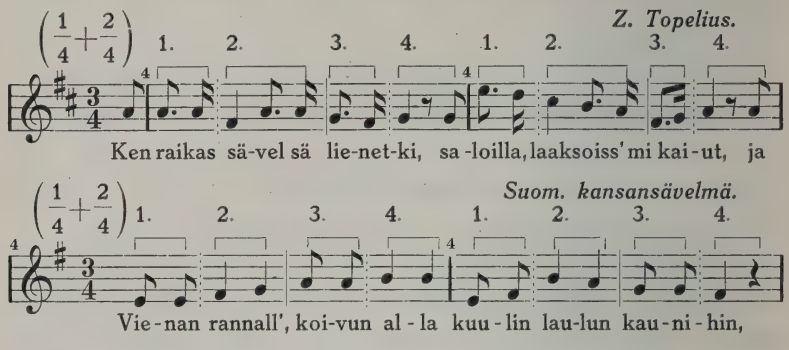
Sävelten normaalisena rytminä on pidettävä niiden ryhmittyminen tasan yhtäpitkiin iskualoihin. Tällaisen ja'on luonnollinen pohja on, kuten *Lussy* huomauttaa, ihmisen omassa hengityksessä. Sellainen on rytmi kaikissa edellä käyttämissämme esimerkeissäkin. Vaikutukseltaan on rytmi silloin selvä ja suorasukainen, ja ajan pitkään kuulija siihen tottuu niin täydesti, ettei se tavallaan vedä huomiota puoleensa lainkaan, paitsi milloin siitä ehkä poiketaan. Tältä tasamittaisen iskutuksen pohjalta voimme käsittää ja arvioida kaikkien kysymykseen tulevien rytmillisten poikkeamisien taiteelliset vaikutukset.

2. *Iskualat eripitkiä, säännöllisesti toisiinsa suhtautuvia.*

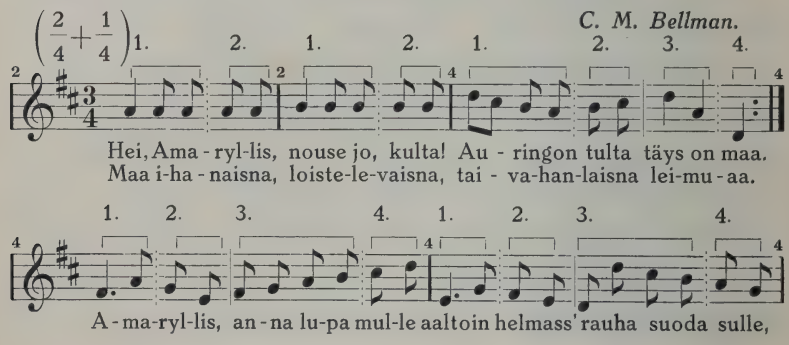
a. *Iskuparit $\frac{3}{4}$-tahdissa.*

Hyvin tavallinen rytmimuoto on kahdenlaisten iskualojen säännöllinen vaihettelu. Yhteensä ne silloin muodostavat säännöllisesti kertautuvan iskuparin, joka puolestaan aina pysyy yhtäpitkänä ja siten tulee sävellyksen tasaiseksi pohjarytmiksi. Tällaista rytmiä nimitämme vaihtojakoiseksi. Iskuparin epätasainen sisäinen jakautuminen tuottaa sävellykseen jotakin tasaisesta poikkeavaa pirteätä tahi lekottavaa yleissävyä. Enimmiten tämänlainen rytmi esiintyy $\frac{3}{4}$-tahdin muodossa; silloin jokainen tahti sisältää yhden iskuparin, ja iskualoista toinen on $\frac{1}{4}$:n, toinen $\frac{2}{4}$:n pituinen.

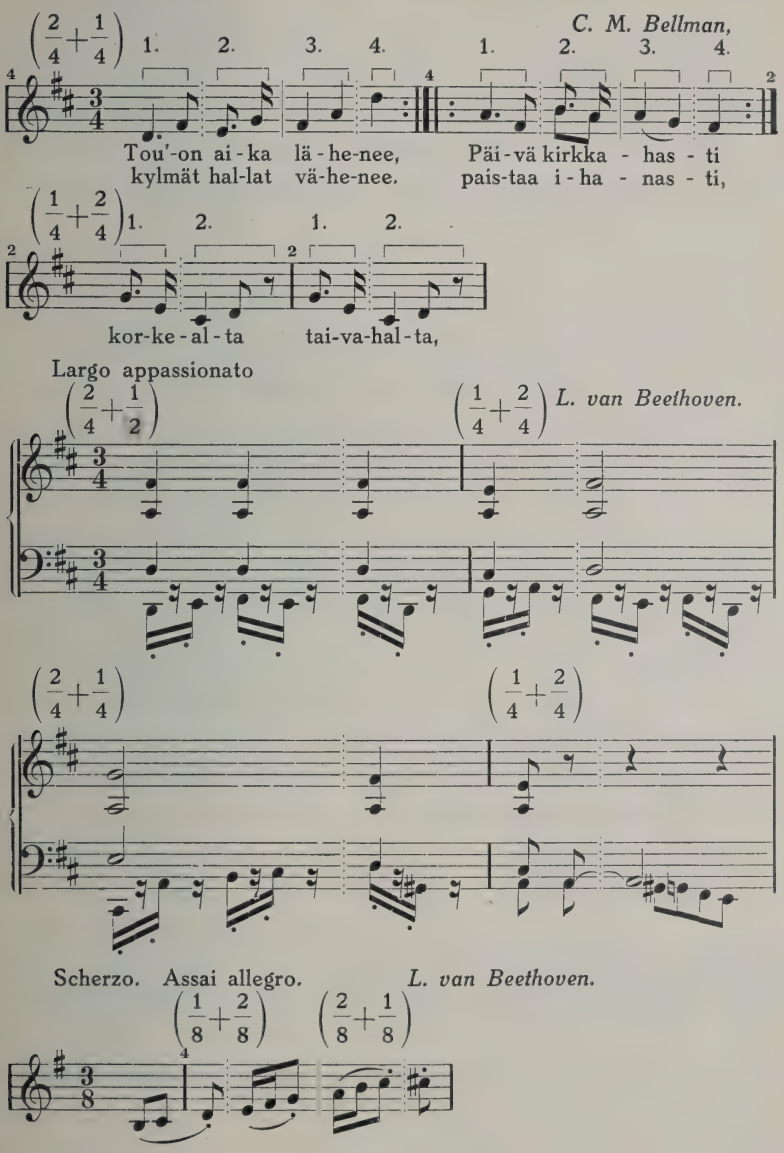
Tahtiviivoilla on tällöin mukavinta osottaa iskuparien rajat, jolloin iomiin jäävät iskualarajat voidaan merkitä esim. pisteviivoilla.



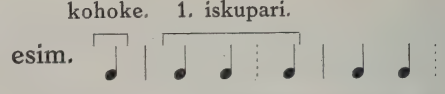
Näissä esimerkeissä käy kussakin iskuparissa lyhyempi iskuala pitempänsä edellä. Se onkin tavallisempi ja itsessään luonnollisempi järjestys. Kun korva ensiksi tajuaa lyhyemmän iskualan ja odottaa sen jatkumista, mutta sitten yllätyksenä seuraakin kahta vertaa laajempi, vaikuttaa se kuulijaan lepuuttavasti ja tasottaa iskualojen eri pituudesta johtuvan levottomuuden. Jos sitävastoin pitempi iskuala käy lyhyemmän edellä, on vaikutus päinvastainen. Kun pitempi on ensiksi päässyt kuulijan tajuntaan, tuntuu senjälkeen lyhyempi iskuala sen typistykseltä tahi kiirehtimiseltä ja yhteisvaikutuksen lekottavaisuus vain enenee sen kautta, esim.



Tässä seikassa piilee syy siihen, miksi sellaista rytmimuotoa harvoin tavataan yksikseen. Useimmiten se esiintyy edellämainitun muodon ohella monenlaisissa eri sommituksissa, esim.:

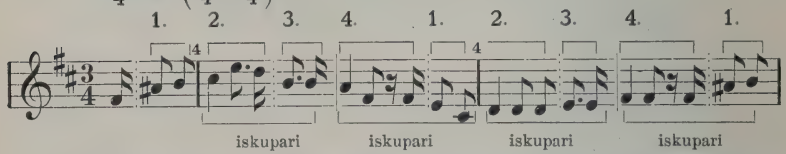


On toinenkin keino, jolla tämä levottomampi rytmimuoto pääsee riittävään tasapainoon. Mainitsemme täydellisyyden vuoksi sen jo tässä yhteydessä, vaikka se edellyttääkin n. s. „kohotahdin" tuntemista, jonka yleinen selvitys seuraa vasta myöhemmin. — Jos nimittäin säkeessä lyhyempi iskuala on vuorottelua alkamassa, mutta tahtikorko joutuu toisen, siis pitemmän iskualan osalle, niin silloin jää lyhyempi iskuala „kohokkeeksi" eli „kohotahdiksi", ja varsinaiset iskuparit alkavat vasta toiselta iskulta, muodostuen $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$-rytmiin,

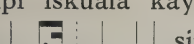
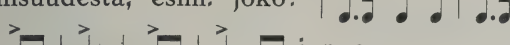


Jos iskuparit laskettaisiin säkeitten alusta, niin olisi rytmilajina $\frac{1}{4} + \frac{2}{4}$; mutta tahtikoron siirtyessä siirtyvät myös iskuparien rajat, ja rytmisuhde muuttuu päinvastaiseksi. Rytmilajin levottomuutta tasottamassa on nyt iskuparin edellä käyvä kohoke, sillä sen avulla korva kumminkin aina ensin tajuaa lyhyemmän iskualan, ja pitempi tuntuu sen laajennukselta, vaikka tämä sitten onkin varsinaista iskuparia alkamassa ja senvuoksi iskupari itsessään olisi omansa aikaansaamaan verrattain levottoman vaikutuksen. — Kun kaiken lisäksi otetaan huomioon myös kohokkeen semmoisenaan aikaansaama vauhtia tuottava sävy, niin ymmärrämme, miten moninaisista vastakkaisista aineksista tämä rikasvivahteinen rytmi on sommiutunut, ja kuinka moninaisia tunneasteikkoja se sävelissä heijastaa, esim.:

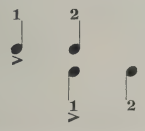
$\frac{1}{4} + \left(\frac{2}{4} + \frac{1}{4}\right)$ *H. Kjerulf.*



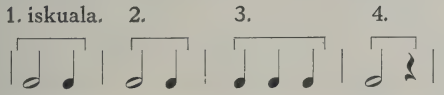
Nyt umpeen vaipui se kirkas silmä, se sydän lempeä nyt on kylmä! Jo äidin

Lussy huomauttaa tällaisen rytmin yhteydessä, että jos iskuparin lyhyempi iskuala käy edellä ja jakautuu kahtia, tahi  , siirtyy osa tahtikoron voimasta pitemmän iskualan iskulle. Silloin jää jonkun verran epätietoiseksi, kumpainen iskuala oikeastaan on käsitettävä iskuparia alkavaksi ja mille kohdalle siis iskuparia rajoittava tahtiviivakin olisi merkittävä. Tämä iskusuhteitten ristiriitaisuus tuottaa esim. masurkan rytmille suuren osan sen „repäisevästä" tulisuudesta, esim. joko: j. n. e. tahi:  j. n. e.

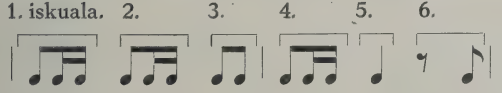
$\frac{3}{4}$-tahdin käsittämistä vaihtojakoiseksi iskupariksi tukee myös *Moritz Hauptmann*'in esitys siitä, miten 3-osainen tahti on syntynyt kahden 2-osaisen yhtymisestä: [1]



Epäilemättä onkin $\frac{3}{4}$-tahtiin merkitty rytmi enimmiten käsitettävä tämänmukaiseksi, 2-iskuiseksi, vaihtojakoiseksi. Mutta niin ei kuitenkaan ole aina asian laita. Esim. valssin rytmi merkitään $\frac{3}{4}$-tahtiin, jolloin kukin tahti on 1-iskuinen, 3-jakoinen,

esim. 

ja poloneesi merkitään samoin $\frac{3}{4}$-tahtiin, jolloin kukin tahti on käsitettävä 3-iskuiseksi, kukin isku 2-jakoiseksi, esim.

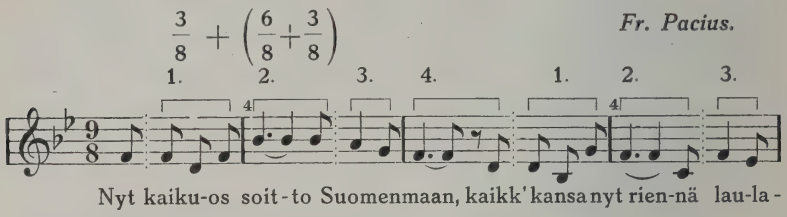


Näin suurta rytmien hämmennystä on tuottanut totuttu sovinnainen tahdinmerkintätapamme. On aivan mahdotonta

[1] Die Natur der Harmonik und der Metrik, 1853.

perustaa sen nojalle yleispätöistä „3-osaisen" rytmin määrittelyä.

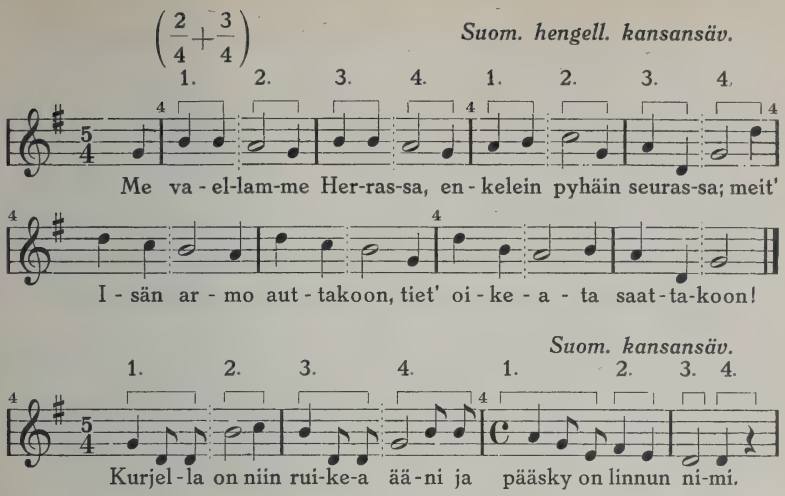
Harvinainen vaihtojakoisen $\frac{3}{4}$-tahdin muunnos tavataan merkittynä $\frac{9}{8}$-tahtiin, esim.



Tämä rytmi eroaa $\frac{3}{4}$-tahdista oikeastaan vain siinä, että $\frac{1}{4}$-tahtiosat ovat jakautuneet trioleihin, kuten tilapäisesti voi usein muutenkin tapahtua.

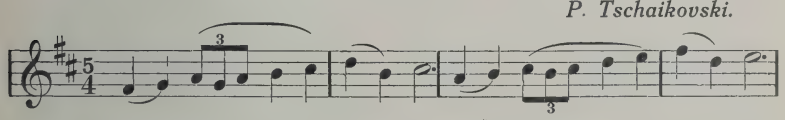
b. *Iskuparit 5-jakoisia.*

Yhtä tavallinen kuin on sellainen kahden iskualan vuorottelu, joista toinen on toistaan kahta vertaa pitempi, yhtä harvinaista on, että vaihtojakoisessa rytmissä iskualojen aika-arvojen keskinäinen suhde on niinkuin 2 : 3. Iskupari on silloin kokonaisuudessaan 5-jakoinen. Tietysti tämänlainen rytmi on vaikutukseltaan sangen erikoinen. Se soveltuu kuvastamaan ristiriitaisia ja kiihkeästi huippenevia tunteita. Muinaiskreikkalaisessa säveldraamassa sitä käytettiin tähän tarkotukseen; myös tavataan siitä suomalaisissa kansansävelmissä, etenkin hengellisissä, jonkun verran jätteitä. Harvemmin sitä tosin käytetään kokonaisen laulun yksinomaisena rytminä, useammin vain osittaisena, tavallisen tasaisen rytmin höysteenä, esim.:



Kuten esimerkeistä huomataan, käy tällaisissakin iskupareissa mieluimmin lyhyempi iskuala pitempänsä edellä. Syy siihen on epäilemättä sama, kuin edellä esitetyssä $\frac{3}{4}$-tahdin rytmissä. Kumminkin pidettiin antiikkisessa teoriassa päinvastainen järjestys varsinaisena, jonka ohella sivumuotona käytettiin myös sitä, mikä meistä nyt tuntuu luonnollisemmalta.

Nykyajan säveltaiteessa on 5-jakoinen rytmi yleensä harvinainen, ja sen esiintyminen on enimmäkseen aivan satunnaista laatua. Erinomaisen vaikuttavasti on *Tschaikovski* sitä käyttänyt „pateettisen" sinfoniansa scherzo-osassa.



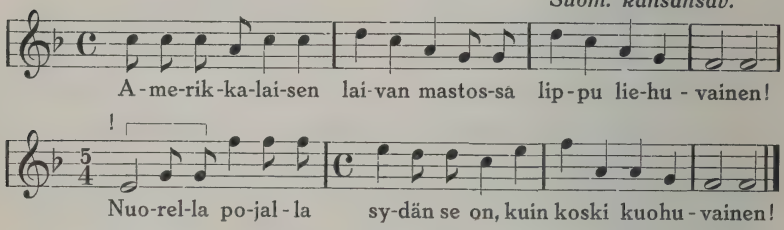
Tuntuu siltä, että tällä rytmillä tulevaisuudessa voi olla suurikin merkitys musiikin kehitykselle. Ainakin suomenkielen luonnollinen lausunta näkyy viittaavan siihen, että olisi syytä ottaa sitä laulusävellystekniikassamme paremmin huomioon, kuin tähän saakka.

c. *Eripituiset iskualat tilapäisinä poikkeuksina.*

Edellä olemme esittäneet eripituisten iskualojen yhtäjaksoisesta vuorottelusta muodostuvien rytmilajien luonnetta. Samanlaisia säännöllisesti toisiinsa suhtautuvia eripituisia iskualoja tavataan myös tilapäisesti esiintyvinä laajennuksina ja supistumisina sävellyksen yleisestä tasaisesta rytmiliikkeestä. Tämä tilapäinen ilmeneminen on laadultaan jonkun verran erilaista, riippuen siitä, kumpaisessa edellä mainituista iskualojen rytmisuhteista se esiintyy, 1 : 2 vai 2 : 3.

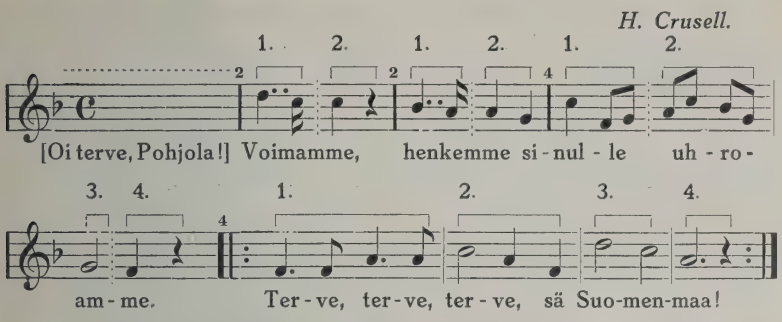
Sellaisia iskualoja, jotka ovat 1 ½ kertaa tavallisia pitemmät (eli suhteessa 2 : 3), tavataan kansansävelmissämme aivan yksinäisinä, odottamatta, tavallisten iskualojen joukossa, enimmiten leikillisessä tarkotuksessa, esim.:

Suom. kansansäv.

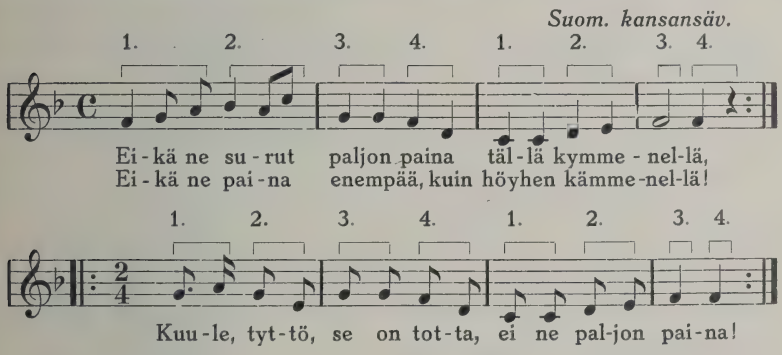


Kahdenkertaiset iskualat sitävastoin eivät hevillä voi esiintyä yksinäisinä; sillä korva seuraisi vaistomaisesti entistä iskutusta, jakaen kahtia sellaisen odottamatta esiintyvän kahdenkertaisen iskualan, joten kävisi ylen vaikeaksi saada esityksessä tämäntapaista poikkeamista riittävästi tajuttavaksi. Mutta iskualojen laajeneminen kahdenkertaiseen pituuteensa vaikuttaa selvästi ja voimakkaasti, kun se esiintyy pitemmältä kerrallansa, esim. koko säkeissä, säepareissa tahi laajemmissa ryhmissä. Silloin joka toinen entisistä iskuista jää iskuttomaksi ja sävellyksen rytmillinen sykintä käy tyynemmäksi, juhlallisemmaksi, suuremmoisemmaksi, ja senkautta taas pontevammaksi, joskin itsessään raskaammaksi. Tätä taidekeinoa käytetään suuremmissa sävellyksissä useinkin;

mutta tavataan sitä joskus lyhyissä lauluissakin, etenkin päätössäkeissä, jotka siten ikäänkuin tulevat alleviivatuiksi, esim.:

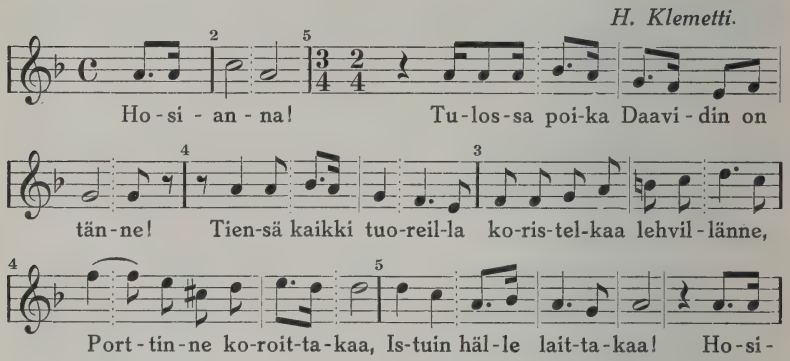


Samaten käytettynä tavataan myös iskualojen supistumista puoleen mittaansa; silloin iskut enenevät kahdenkertaisiksi ja vaikutus on vilkastuttava, keventävä, kiihottava, esim.:



Korkeammassa taidetyylissä esiintyy usein kahdenkertaiseksi laajennettuja tahi puoleen pituuteen supistettuja iskualoja yht'aikaa entisen iskutuksen ohella, sävellyksen eri äänissä. Siinä on säveltäjillä erittäin rikkaasti ja huipentavasti vaikuttava taideväline käytettävänään. — Korkeampaan taidetyyliin kuuluu myös sellainen eripituisten iskualojen käyttö, että ne eivät esiinny tasan vuorotellen, vaan monenmoisina enemmän tai vähemmän säännöllisinä iskuryhminä. Sitä tavataan

tosin harvoin, mutta taiten käytettynä on sillä suuri taiteellinen arvo; tuntuu siltä, että tässäkin suhteessa on musiikillisen rytmiikan vastaisella muodostumisella oleva paljon kehitysmahdollisuutta. Esimerkiksi valitsemme *H. Klemetin* Adventtihymnin:

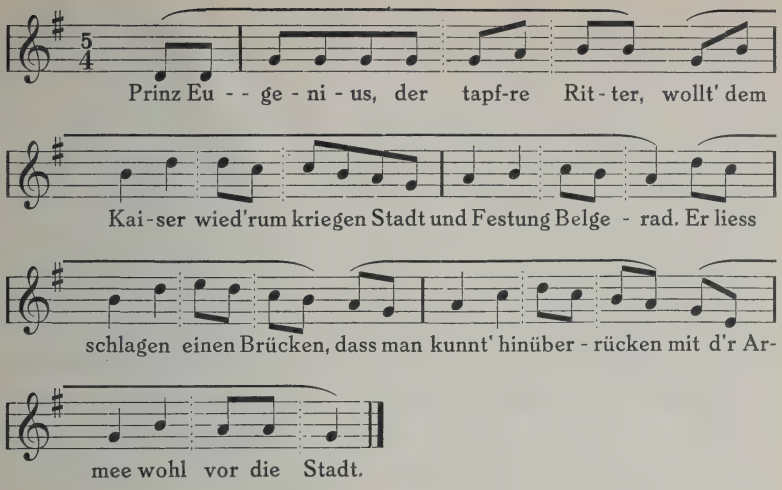


Tämän sävellyksen mielenkiintoinen iskurakenne selviää seuraavasta kaavasta:

Iskualojen aika-arvot:

1. säe: („kohosäe"), 2-iskuinen: $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$
2. säe (a) 5-iskuinen: $\left(\frac{2}{4} + \frac{1}{4}\right) + \frac{2}{4} + \left(\frac{2}{4} + \frac{1}{4}\right)$
3. säe (b) 4-iskuinen: $\left(\frac{2}{4} + \frac{1}{4}\right) + \left(\frac{1}{4} + \frac{2}{4}\right)$
4. säe („keskisäe"), 3-iskuinen: $\frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$
5. säe (melkein = b) 4-iskuinen: $\left(\frac{1}{4} + \frac{2}{4}\right) + \left(\frac{1}{4} + \frac{2}{4}\right)$
6. säe (melkein = a) 5-iskuinen: $\left(\frac{2}{4} + \frac{1}{4}\right) + \frac{2}{4} + \left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4}\right)$

Esimerkkinä tämänlaatuisten harvinaisempien rytmisommitusten esiintymisestä kansanmusiikissa mainittakoon $\frac{5}{4}$-tahtiin merkitty saksalais-böömiläinen kansanlaulu:



(Eugen-prinssi, uljas ritari, aikoi valloittaa Belgradin kaupungin ja linnan jälleen keisarin omaksi. Hän rakennutti sillan, jotta sotajoukko pääsisi Tonavan ylitse kaupungin edustalle.)

3. *Iskualat eripitkiä, epäsäännöllisesti toisiinsa suhtautuvia.*

a. *Eri sävellyksissä ja sävellysten osissa.*

Siirtyessämme epämääräisesti suhtautuviin eripituisiin iskualoihin, on ensin huomauttaminen siitä tosiseikasta, ettei säveltaiteessa ole olemassa mitään kiinteätä aikayksikköä, jonka mukaan kaikki iskualat mitattaisiin. Nuottiarvot osottavat ainoastaan sävelten suhteellista pituutta samassa sävellyksessä tahi sävellyksen osassa. Niinpä saattaa esim. jossakin sävellyksessä esiintyvä $\frac{1}{2}$-nuotti olla nopeampi kuin toisessa $\frac{1}{8}$-nuotti. On kyllä keksitty erityinen kone, metronoomi, jonka heiluria määrämitoissa lyhentämällä tai pitentämällä saadaan määrätty luku heilahduksia kutakin minuuttia kohti. Useat uudemmat säveltäjät ovat ruvenneet sen avulla merkitsemään sävellystensä aikayksikköjen arvoa. Tämän

nojalla voitaisiin tulla siihen käsitykseen, että musiikillisilla aika-arvoilla täten kumminkin olisi yhteinen kiinteä pohja ja siitä johtuen myös varmat keskinäiset suhteet. Mutta sellainen olettamus olisi ilmeisesti erehdyttävä. Sillä minuutti on aivan sovinnainen ajanmittaaja; se ei johdu mistään välittömistä havaintoilmiöistä eikä ainakaan ole missään oleellisessa suhteessa sävelten sisäisiin lakeihin. Onhan mahdotonta, että metronoomin asteikossa aina olisi olemassa täsmälleen juuri niitä vivahduksia, joita säveltäjät kulloinkin ovat tarkottaneet. Senvuoksi ovat metronoomiosotukset aina pidettävät pelkästään likimääräisinä eivätkä tarkalleen sitovina.

Musiikillisia aikayksikköjä voi olla lukemattoman monia; ja oikean „aikamitan" (eli tempon) valinta sävellystä esitettäessä edellyttää aina sangen hienoa aistia ja kehittynyttä tunne-elämää.

Ennen metronoomin keksintää ja yhä vieläkin sen ohella on käytetty aikamitan määräämiseksi italiankielisiä tempo-nimityksiä; mutta niiden merkitys viittaa yhtä usein vain sävellyksen yleiseen tunnelmaan, kuin varsinaiseen tahdinnopeuteen. Luettelemme tässä niistä tavallisimmat:

Grave, vakavasti,
Largo, laajasti,
Adagio, hitaasti,
Maestoso, juhlallisesti,
Andante, käyden,
Moderato, kohtuullisesti,
Allegretto, hilpeästi,
Allegro, iloisesti,
Presto, nopeasti,

ynnä niihin usein liittyvät lisämääritykset:

con espressione, tunteellisesti,
con moto, vauhdikkaasti,
con fuoco, tulisesti,

agitato, kiihkeästi,
appassionato, intoisesti,
animato, eloisasti,
scherzando, leikillisesti,
vivace, vilkkaasti.

Temponimitykseen sisältyvä tunnelmaviittaus ei suinkaan ole merkityksetön aikamitan arvioimiselle. Jopa se oikeastaan on tärkeämpikin, kuin nimityksen oletettu nopeuden tai hitauden tarkotus. Kun vain ensin on saatu selville sävellyksen jakautuminen iskualoihinsa, on sitten kokeilemalla havaittava, kuinka nopeina iskualat saattavat sävellyksen sykkimään juuri senlaatuisella tunnelmasävyllä, johon temponimitys viittaa ja joka muutenkin sävellyksen kokonaisuudesta käy ilmi. Oikea aikamitta niinmuodoin ei ole heti ensimmäisenä asiana ikäänkuin määrättävissä, vaan se on usein vasta viimeiseksi ikäänkuin löydettävissä, kun sävellys jo on kauttaaltaan henkisesti ja taiteellisesti esittäjänsä vallassa. Saattaapa tapahtua niinkin, että sama taiteilija esittää jonkun sävellyksen eri tilaisuuksissa hieman eri tempossa, riippuen hänen omasta yksilöllisestä tunnelmatilastaan tai myös kuulijakunnan sielullisesta kaikupohjasta, sydänten vastakaiusta.

On siis selvä asia, että eri sävellysten iskualat eivät ole toisiinsa missään määrätyssä pituussuhteessa, vaan että ne riippuvat kunkin sävellyksen tunnelmavivahteesta, vaihdellen sen mukaisesti lukemattomin määrin. Samoin on sarjasävellyksissä eri osien laita. Niistä on kullakin oma temponsa, esim. sonaateissa ja sinfonioissa usein tavattavat: I. Allegro. II. Adagio. III. Allegretto. IV. Presto. Senvuoksi on osien lomissa viivähdettävä riittävän kauvan, niin että edellisen osan iskusykintä taukoaa tunnelmassa kajahtamasta ja siten sekä kuulija että esittäjä pääsee vapaaksi antautumaan uuteen sykintään seuraavan osan tempossa. *Riemann* huomauttaa tämän suhteen, miten sävelten taukoaminen soimasta ei heti saa kuulijan tietoisuudesta lakkaa-

maan sävelten vaikuttamaa rytmisykintää. Tauko (eli paussi) vaikuttaa ensin pelkkänä negatsionina eli kielteisenä aineksena, ikäänkuin todeten, että sävelet siinä rytmissään eivät enään soi. Vasta sitten, kun riittävän laaja rytmiyksikkö täten on kielteisenä sykkinyt loppuun, seuraa tajunnassa rytmillinen välinpitämättömyys, ja tila on vapaana uuden rytmin alkamiselle. Jos kuitenkin säveltäjä nimenomaan tahtoo aikaansaada päinvastaista vaikutusta, niin hän merkitsee edellisen osan loppuun sanan „attacca", joka merkitsee: „hyökkää päälle!" Silloin on seuraava osa alettava jo ennen, kuin edellisen osan rytmi on tunnelmasta loppuun kajahtanut; osien lomiin tulee aivan lyhyt viivähdys, ikäänkuin hengenveto. Vaikutus tulee täten sellaiseksi, että jälkimäinen rytmi väkisin, hyökylaineen tavoin, tukahduttaa edellisen. Sen tulee sentähden ilmetä myös esityksessä kyllin kiihkeänä ja mukaansa tempaavana, jotta sen äkillinen kuohahtaminen olisi taiteellisesti perusteltu.

Aikamitan vaihdos voi joskus tulla kysymykseen samankin yhtenäisen sävellysosan kuluessa. Silloin suhtautuvat uudessa tempossa iskualat edellisiinsä joko säännöllisesti tahi epämääräisesti. Jos suhde on säännöllinen, niin säveltäjä sen ilmaisee niillä nuottiarvomerkeillä, jotka kumpaisessakin ovat yhtäpitkät, esim.: (♩=𝅗𝅥), (♩.=♩), j. n. e. Mutta ellei sellaista säännöllisen suhtautumisen osotusta ole merkitty, on suhde pidettävä epämääräisenä. — Epämääräisen eri aikamitan ilmaantuminen samassa sävellysosassa vaikuttaa ikäänkuin heijastuksen tavoin aivan erilaisesta ja oudosta tunnepiiristä. Säästäen ovat mestarit käyttäneet tätä valtaavaa taidekeinoa. Esimerkkinä siitä mainittakoon Beethovenin Sonate pathétique, I osa, ja Schumannin Pianokonsertto, I osa.

b. *Aikamitan tilapäinen kimmoaminen.*

Hyvin tavallinen on saman sävellyksen kuluessa aikamitan tilapäinen harveneminen taikka taajeneminen, jota ilmaistaan sanoilla: ritardando ja rallentando (hiljeten), tahi accelerando ja stringendo (kiihtyen). Silloin iskualojen pituus venyy tahi supistuu, nuottimerkinnän pysyessä entisellään. Täten muunnettujen iskualojen suhde varsinaisiin iskualoihin on aivan epämääräinen, vaan ei suinkaan mielivaltainen. Enimmiten tulee esityksen olla sellainen, että ilmeisesti tuntuu, kuinka varsinaiset iskualat vähitellen joko vilkastuvat tahi hiljenevät. Tunnelmassa tulee koko ajan säilyä tajunnan siitä, että ollaan poikkeamassa varsinaisesta rytmivauhdista, sekä vaatimuksen ja odotuksen palata entisellensä. Ainoastaan sävellysosien lopussa tulee harvenemisen tahi taajenemisen tapahtua siinä mielessä, ettei enään palata takaisin alkuperäiseen rytmiin, vaan sävellyksen sykintä joko vähitellen kajahdellen haipuu tahi yltyen ja syttyen kuluttaa voimansa viimeiseen ponnistukseensa, esim. *Schumann:* Album für die Jugend, N:o 35, 36. — Muuten on harveneminen paraiten paikoillaan lausekkeitten ja muitten suurempien sävelryhmien liitekohdissa; sen kautta ikäänkuin alleviivataan sävellyksen pääjaostot, esim. (ks. ed.), N:o 6, 16, 21. Taajenemiseen on paraiten aihetta huipennuksissa, esim. *Chopin*'in Nocturne N:o 1, (poco stretto. — accelerando). Kuitenkaan ei pidä luulla, että näitä keinoja tulee sellaisissa tapauksissa aina käyttää; toiselta puolen ei niitä myöskään käy rajoittaminen niihinkään kohtiin, mihin niitä nimenomaan on merkitty. Tämän taidekeinon taitavaan käyttämiseen tarvitaan erityisen kehittynyttä aistia ja tarkkaa huolellisuutta. Alottelevien epävarmuus ja mauttomuus on tässä suhteessa niin suuri, että täydellä syyllä opinnoissa aluksi käytetään ainoastaan sellaisia sävellyksiä, joissa ei harvenemista ja taajenemista tule kysymykseen.

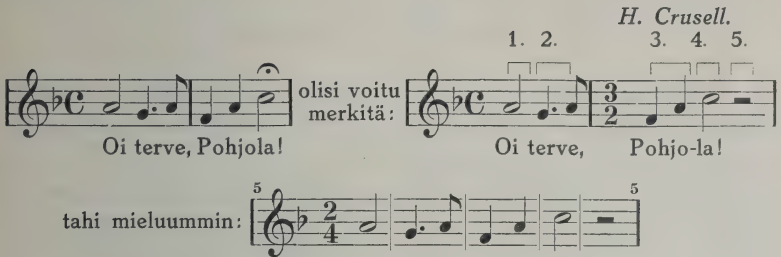
Ja kuitenkin, kaikesta tästä huolimatta, aniharvoin mi-

kään sävelesitys käy päinsä matemaattisesti täysin hiuskarvalleen tarkoissa rytmisuhteissa. Jos otetaan avuksi metronoomi, niin sen heiluri paljastaa suunnattoman, jopa milt'ei alinomaisen määrän hienon hienoja poikkeamisia iskualojen varsinaisesta pituudesta, vaikka sekä esittäjät että kuulijat luulevat rytmin täysin säännölliseksi. Tämä aikamitan hienoin kimmoavaisuus on taiteelle elinehto, jota ilman se kangistuu ja kuolee. Sitä ei vain tule käyttää tietoisesti, vaan siinä tulee päästä ilmenemään sen tiedottoman aaltoilun, joka liikkuu esittäjän personallisuuden syvimmällä pohjalla. Jos noudatetaan heiluria, niin esitys käy kuivaksi; jos taas tietoisesti aikamittaa alinomaa puserretaan ja kiskotaan, niin esitys käy luonnottomaksi, jopa vallan irvikuvaksensakin.

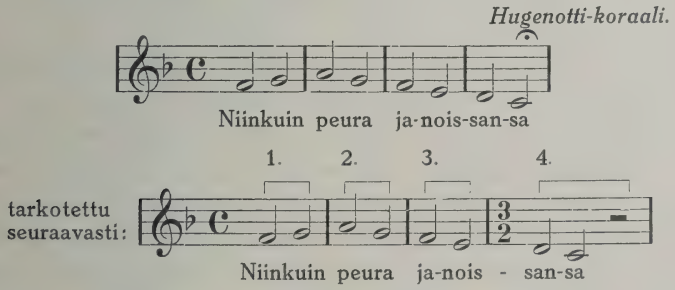
c. *Pidäke (Fermaatti).*

Vihdoin ryhdymme tarkastamaan erästä rytmillistä taidekeinoa, joka yleisesti on joutunut surkean kohtalon alaiseksi, nimittäin 𝄐-merkkiä, pidäkettä (eli fermaattia). Toisaalta arvellaan, että sen aikamäärä on aivan satunnainen, siis jokaisen mielivallan varassa; toisaalta taas annetaan sellainen ahdistava ja nurinkurinen määritelmä, että sen tulee vastata juuri puolta tahi koko mittaa sen nuotin pituudesta, jonka yläpuolelle se on merkitty. Tämä määräys pitää joskus paikkansa, kun niin osuu olemaan; vaan yhtä usein tahi useamminkin asian laita on toisin. Mutta sattumuksen ja mielivallan varaan voi pidäkkeen jättää vain aniharvoissa tapauksissa. Silloin kun niin on laita, sävellys ikäänkuin hetkeksi lakkaa sykkimästä, aivan samoin kuin esim. sarjan eri osien lomissa; erotus on vain siinä, että sykintä sitten taas alkaa uudelleen samanlaisena eikä eri tempossa. — Mutta enimmiten voidaan varmasti päättää, ettei säveltäjä suinkaan ole tarkottanut mitään niin peräti ratkaisevaa rytmin pysähdystä. Usein on pidäkkeen aiheena vain se, että säveltäjällä on ollut

mielessä yksi iskuala enemmän, kuin mitä tahtiviivojen väliin on mahtunut. Hän ei kuitenkaan ole tahtonut merkitä tahtilajin vaihdosta, koska sellainen usein näyttää häiritsevältä, ja on sen sijaan merkinnyt sopivalle kohdalle pidäkkeen, esim.:



Ainoastaan koraalien hitaassa iskutuksessa on tavallista, mutta muuten harvinaista, että pidäke on käsitettävä pelkäksi saman iskualan pitennykseksi puolella mitallansa, esim.:



Tavallisemmin pidäke on esitettävä kaksi iskualaa täyttävänä itsenäisenä välisäkeenä. Sellainen viivähdyssäe on usein oletettava sävellyksen suurempien ryhmien välillä tarkotetuksi silloinkin, kun ei mitään pidäkettä ole merkitty. Nämät seikat saavat täydemmän selvityksensä sitten, kun tulee puhe säkeistä ja lausekkeista. Nyt on vain todettava, että pidäke, jota usein pidetään epämääräisen aikajaon huippuna, itse asiassa useimmiten on laskettava aivan säännölli-

sesti suhtautuvaksi rytmiosaksi, ja että niinmuodoin pidäkkeitten oikea arvioiminen myös puolestaan vaatii esittäviltä taiteilijoilta huolta, tarkkuutta ja tottumusta.

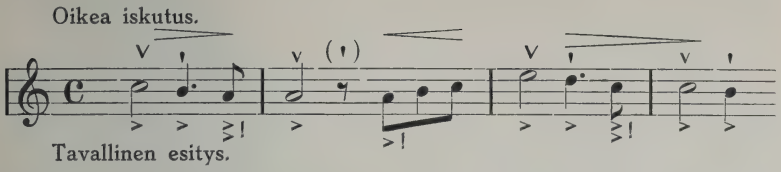
B. Iskualojen voimamäärä.

Iskualat syntyvät, kuten muistamme, sävelten voimamäärän vaihtelusta. Sen mukaan kuhunkin iskualaan kuuluu iskullinen osa sekä sitä seuraava iskuton. Näiden osien keskinäinen voimasuhde saattaa olla varsin erilainen; sitäpaitsi voi iskutus itsessäänkin olla voimamäärältään erilainen eri sävellyksissä tahi eri sävelryhmissä. Nämät seikat vaikuttavat suuresti sävellysten luonteeseen ja vaativat senvuoksi osakseen erikoista huomiota.

1. *Iskullisten ja iskutonten sävelten keskinäiset suhteet.*

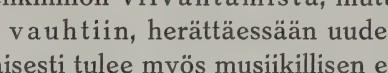
Jos iskualan iskuton osa vastaa täydesti nimitystään, niin ettei sille tule mitään voimamäärää, niin se liittyy mitä läheisimmin ja pehmoisimmin edellä olevaan iskulliseensa. Esitys lähenee siinä suhteessa silloin tavallista puhetta, jossa myös iskujen lomiin jäävät tavut lausutaan korottomina. Rytmin yleissävy saa siitä jotain hyvin tyyntä ja hillittyä, kuten esim. seuraavissa tunnetuissa lauluissa: „Oi kuningasten kuningas!“, „Joudu, ilta kaunis!“, „Tuule, tuuli, leppeämmin!“, „Sua, lähde kaunis, katselen“. Mitä tavallisinta on kuitenkin tämänlaisten laulujen päinvastainen esitys; iskuttomatkin sävelet lauletaan painavasti, joten laulutapa muuttuu „hakkaavaksi“ ja laulujen tunnelmasta häviää hienous ja runollisuus. Samoin on usein asian laita myös pianonsoiton melodisissa kohdissa, joissa yleensä on erityisen vaikea aikaansaada oikeaa „laulavuutta“. Tämä riippuu suuressa määrässä siitä, että iskuttomille ja heikkoiskuisille sävelille

pannaan liiaksi painoa. Esim. *Schumann*, Pianokonsertto, I osan pääaihe:



Kuinka luonnottomalta kuuluu puhekin, jos korottomia tavuja korostetaan, esim.: „Tänäpäivänä" j. n. e.

Mutta onhan tunteitten sävelkieli jotain toista, kuin arkipäiväinen järkiperäinen puhe. Siinäpä onkin syy, miksi kuitenkin musiikissa iskuttomatkin sävelet voivat vaatia osakseen jotakin voimamäärää. Niinhän tapahtuu puheessakin, kun se käy tunteelliseksi tai innokkaaksi, kuten esim. huudahduksissa: „Matti!" Iskuttomalle osalle täten tuleva voimamäärä on sekä puheessa että musiikissa erilainen aina sen mukaan, millainen tunteenpurkaus on kysymyksessä. Mitä enemmän intoisuutta musiikkiesitykseen tarvitaan, sitä voimakkaammin tulee iskuttomien sävelten soida. — Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että niille tulisi varsinaisia iskuja. Niihin käytettävä voimamäärä on luonteeltaan aivan toisenlaista kuin iskusävelten; se ei ole itsessään itsenäistä, riippumatonta laatua, vaan sen kärki tähtää seuraavaa iskua kohti. Siihen se liittyy valmistaen, vauhtia antaen, ponnahtaen. Mitä voimakkaampi on iskuttoman sävelen „ponnahdus", sitä enemmän se irtautuu edelläkäyvästä omasta iskullisestaan ja sitä lähemmin sen silloin tulee liittyä seuraavaan iskusäveleen. Tämä liittyminen taas ilmenee paraiten siten, että ponnahduksen voima yhä yltyy, kunnes se seuraavalla iskulla huippenee täyteen mittaansa. Tästä käy myös täysin selväksi, mikä oleellinen erotus on varsinaisen iskuvoiman ja iskuttomain sävelten ponnahdusvoiman välillä. Iskusävelellä on heti ensi hetkessä voimansa täysi määrä, josta se senjälkeen hiukan vaimenee; sitä vastaisi niinmuodoin voiman-

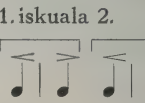
vähenemismerkki: . Mutta iskuttoman sävelen ponnahdus on alussa heikoimmillaan ja kasvaa siitä alinomaa huippuansa kohti, joten sitä vastaisi voimanpaisumismerkki: , esim.:  . Täyttä määräänsä ei iskuttoman ponnahdus saavuta lainkaan omassa itsessään, sillä sen huipennus on sen itsensä ulkopuolella, seuraavassa iskussa. Siitäkin ymmärrämme sen epäitsenäisen laadun, verraten iskusäveliin. — Tähän suuntaan käy myös *Lipps*'in yleinen määrittely iskullisten ja iskutonten rytmiosien vastakohtaisuudesta: iskullinen, herättäessään huomiota, vaatii mielenkiinnon viivähtämistä, mutta iskuton saattaa sen uuteen vauhtiin, herättäessään uuden iskun odotusta. Tämänmukaisesti tulee myös musiikillisen esityksen muodostua. Mitä voimakkaampi on iskutonten sävelten ponnahdus, sitä selvemmin tulee siihen käytetyn voiman yhä kasvaa ja seuraavalla iskulla huipeta. Laiminlyömällä sävellyksen vaatimat ponnahdukset ja niitä seuraavat huipennukset pilataan monen kauniin laulun esitys innottomaksi ja arkipäiväiseksi, (esim. „Honkain keskellä", „Tuoll' on mun kultani").

Usein on ponnahtava iskuton sävel alkamassa kokonaista sävellystä tahi jotakin sen ryhmää. Nimitämme sitä silloin **kohosäveleksi.**

Kohosävelten täyttämää iskualan osaa nimitämme **kohotahdiksi**. (Yleiseen käytäntöön päässyt „nousutahti"-nimitys on epäkäytännöllinen, koska runoudessa „nousu" merkitsee juuri päinvastaista, nimittäin iskullista tahdinosaa.)

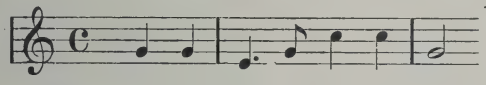
Koska kohotahti, alkaessaan uutta ryhmää, on ilmeisesti täysin irrallaan edelläkäyvästä iskustaan, niin se välttämättömyyden voimalla lähinnä liittyy sitä seuraavaan iskuun. Mutta silloin korva mielellään tajuaa taas tätäkin iskua seuraavat iskuttomat sävelet tästä iskullisestaan irrotetuiksi ja seuraaavaan iskuun ponnahtaen liittyviksi. Tämä ilmiö on niin tavallinen, että esim. *Riemann* sen johdosta olettaa iskualat normaalisesti

1. iskuala 2.

täten muodostuneiksi, (siis esim.  j. n. e.).

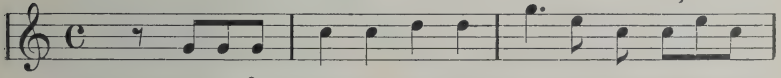
Kuitenkin pitäisin oikeampana rytmiikan teoriassa pysyä tavallisen kohotahdittoman mittauksen pohjalla ja selittää kohotahdilliset sommittelut musiikillisen aihemuodostelun kautta siitä johtuviksi näennäisiksi muunnoksiksi. Niinpä esim. *Combarieu* huomauttaa, että kohotahti tuottaa rytmiin erikoista liikkeen ja toiminnan sävyä. *Riemann* itse vaatii säettä alkavalle kohosävelelle erityisen ylimääräisen korostuksen. Siten käy selville, että kohotahti ja koko sen vaikutus muuhun esitykseen on itsessään erikoinen intomielinen taidekeino, joskin käytännössä mitä tavallisimpia. — *Lussy* puolestaan erottelee 3 eri lajia kohotahteja: 1) oleelliset,[1] jotka kuuluvat rytmillisen aiheen perusluonteeseen ja senvuoksi myös aina uudistuvat, milloin aihekin kertautuu, esim.

M. Lussy.

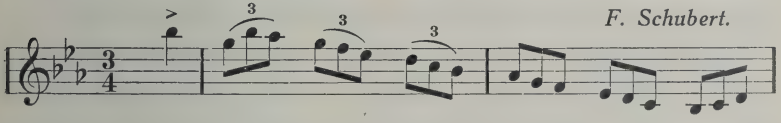


2) vauhtia vaikuttavat,[2] jotka eivät kuulu aiheen perusluonteeseen, mutta kuitenkin ratkaisevasti tuottavat sen sävyyn joko lennokkuutta tahi hilliytymistä; edellinen vaikutus tulee kysymykseen etenkin nopeassa tempossa ja ylöspäisessä sävelkulussa, jälkimäinen etenkin hitaassa tempossa ja alaspäisessä sävelkulussa, esim.

Marseljeesi.



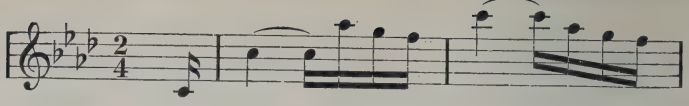
F. Schubert.



3) tilapäiset,[3] jotka ovat pelkkänä täytteenä, ylen pitkien taukojen välttymiseksi; ne eivät senvuoksi siedä uusiintumista, kun aihe kokonaisuudessaan kertautuu, esim.

[1] „Intégrantes".
[2] „Motrices".
[3] „Accessoires".

L. van Beethoven.



Yleisenä sääntönä voidaan pitää, että

kohotahti on esitettävä ponnahtavana ja sitä seuraava isku riittävän voimakkaana ponnahduksen huippuna.

Niinpä esim. lauluissa: „Mun muistuu mieleheni nyt" ja „Mun kanteleeni kauniimmin", menee paras osa tunnelmasta hukkaan, ellei niissä kunkin säkeen alussa olevaa kohosäveltä lauleta innolla ja lämmöllä. Usein aiheutuu kohotahdin ponnahtamisesta vastaavanlainen esitystapa pitkin koko sävellystä. — Ilman kohotahtia alkavat sävelryhmät taas useammin vaativat tyynempää, „kantavampaa" esitystä. Kuitenkin on ratkaiseva merkitys tässä suhteessa aina sävellyksen sisällyksellä. Laulusävellyksissä voidaan hyvinkin eloisasti värittää sanojen sisällystä tällä yksinkertaisella taidekeinolla; iskuttomia säveliä ponnahduttamalla voidaan ikäänkuin alleviivata sekä yksityisiä sanoja että kokonaisia säkeitä. Laulun henkevyys riippuu paljonkin tämän keinovaran käyttämisestä.

Jos missään, niin tässä suhteessa pitäisi voida sopivilla ruumiin liikkeillä opetuksessa aikaansaada hyviä tuloksia. Jos esim. laulujen rytmiä harjotettaisiin marssimalla, niin olisi astuttava voimakas askel jokaisen iskun kohdalla; iskualojen iskuttomilla osilla olisi toinen jalka laskettava keveästi edellisen jalan viereen, jos sävelet eivät ole ponnahtavia; muussa tapauksessa tulisi silläkin askelella astuttavaksi eteenpäin, sitä pontevammin ja kauvemmas, mitä suurempaa intoa laulettaviin säveliin kulloinkin tarvittaisiin. Tähän voitaisiin liittää myös käsin suoritettavia tahdinlyöntiharjotuksia, ensin erikseen ja sitten marssimisen ohella. Niissä olisi käsi kohotettava iskuttomilla kohdilla, ja laskettava iskullisilla; kohottaminen taas saisi olla keveämpää tahi pontevampaa, musiikillisen esityksen mukaan. Pitkin matkaa olisi pidettävä

vaari iskullisen jalan iskutarmosta, niin että mitä ponnahtavammin iskuton astuu, sitä voimakkaammin iskujalkakin pitäisi puoliaan. Epäilemättä voitaisiin tämänlaisten harjotusten avulla saada lauluesitykset luonnonvoimaisen eläviksi.

Nuottikirjoituksessamme ei yleensä merkitä iskualojen voimasuhteitten laatua. Ainoastaan tärkeimmissä ja huomattavimmissa ponnahduskohdissa käytetään sitä tarkottavia merkkejä (> – *sf* y. m.). Myös yleistä esitystapaa osottavat määräykset, kuten: legato, espressivo, leggiero, marcato, dolce, ovat tässä suhteessa hyvänä apuna. Mutta ennen kaikkea siihen tarvitaan laulun sanojen tahi soittokappaleen tunnelmasävyn henkevää tajuamista; ja yksilöllinen maku voi johtaa usein varsin erilaisiin tuloksiin. Kumminkaan ei siitä seuraa, että olisi jättäydyttävä tässäkään suhteessa vaiston varaan; tutustumalla hyvän opettajan yksilöllisen esityksen järkiperäisiin perusteisiin saa oppilas parhaat takeet oman itsenäisen käsityksensä kypsymiselle.

2. *Iskusävelten keskinäiset suhteet.*

Riippumatta siitä voimasuhteesta, mikä iskualoissa vallitsee iskullisten ja iskuttomain sävelten välillä, on itse iskujen voimamäärä erilainen eri iskualoissa, samoin kuin myös laajemmissa sävelryhmissä ja kokonaisissa sävellyksissä.

Iskuvoiman erilaisuudesta johtuu ensinnäkin iskualojen ryhmittyminen lähinnä suuremmiksi rytmiyksiköiksi, s ä k e i k s i. Jos haemme vastaavaa vertauskohtaa tavallisesta puheesta, niin havaitsemme, että siinäkin iskujen voimamäärä on erilainen eri iskualoissa; huomaamme myös, että kussakin lauseessa on aina jollakulla sanalla voimakkaampi isku, kuin muilla saman lauseen osilla, esim.:

„Tänäpäivänä on | kaunis | ilma.“ —

„Miten ovat | tänä kesänä | teillä | perunat | menestyneet?“ —

Nämät muita voimakkaammat iskut pitävät lauseen koossa; ne ikäänkuin ponnellansa hallitsevat kaikkia saman lauseen toisia iskuja. Samalla myös niiden kautta selvästi tajutaan puheen jaksottuminen eri lauseiksi. Samoin musiikissakin on kutakin säettä koossapitämässä pääisku, joka hallitsee kaikkia saman säkeen muita iskuja; ja täten selvenee tajuttavaksi myös musiikillisen esityksen säkeittäinen jäsentely. Ja niinkuin puheessa ei siedetä ylen pitkiä lauseita, vaan sellaisten sijalle muodostetaan useampia keskenään rinnastettuja tahi alistettuja, niin on musiikissakin olemassa raja, jota ulommaksi yksityiset säkeet eivät voi venyä. Tämän aiheuttaa se seikka, ettei pääiskun vaikutus voi ulottua kauvemmas, kuin mihin sen voima on korvalle ja muistille selvään tajuttavana. *Combarieu* arvelee säejaon johtuvan hengityksestä ja selvittää sen nojalla, miten uuden hengityksen tarve estää venyttämästä säkeitä mielin määrin. Soitinmusiikissa tämä este tosin koskee vain puhaltimia; mutta muutkin soittimet jäljittelevät tässä kohden laulun menettelyä, ikäänkuin sanattomana lauluna, milloin niiden esitettävänä on melodisesti jaksoteltuja sävelryhmiä. Säestyskuvioiden laita on toisin; niitä voidaan useilla soittimilla yhtäjaksoisesti kehitellä aivan rajattomasti. Mutta niiden tarkotuksena ei yleensä olekaan sävellyksen vähittäisjäsentelyn ilmentäminen, vaan ne päinvastoin edustavat kokonaisen sävellyksen tahi sen laajimpien ryhmitysten yleistä tunnelmapohjaa.

Säejaon ilmentäminen on mitä tärkeimpiä puolia kaikessa musiikillisessa esityksessä. Sitä varten on tarkasti otettava huomioon iskualojen eri voimamäärä, niin että pääiskut selvästi eroavat toisista iskuista ja kukin isku saa oikean pontensa ja sävynsä. Lähempi selostus iskujen eri laadusta seuraa säeopissa; tässä riittäköot nämät yleiset viittaukset.

Mutta paitsi näitä jäsentelyn vaatimia eroavaisuuksia voi iskutus itsessäänkin, kaikkine mainittuine vaihteluineen, olla erilainen voimaltaan ja yleissävyltään eri sävellyksissä

ja sävelryhmissä, joko jyrkempi, painavampi, tahi pehmeämpi, keveämpi. Toisin esim. tulee iskujen säkenöidä laulussa: „Mun isän' oli sotilas", toisin ne sävelkulkua kannattavat sellaisessa kuin: „Älä itke, äitini!"

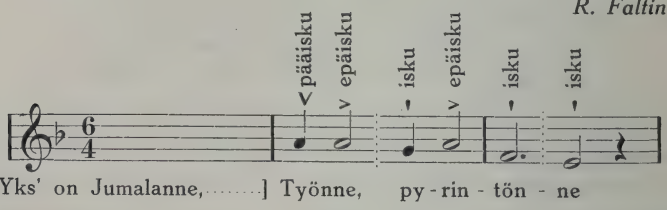
On nimittäin huomattava, että juuri iskusävelten luonne määrää kunkin sävelryhmän kokonaisvaikutuksen. Tarmokas esitys esim. ei synny siten, että jokainen sävel lauletaan voimakkaasti, vaan ainoastaan iskusäveliä pontevasti korostamalla. *Lipps* vertaa tätä ilmiötä tavallisen puheen vastaaviin suhteisiin; siinäkin korollinen tavu edustaa koko sanaa, niin että sen voimamäärästä riippuu sanankin painavuus. — Musiikillisessa esityksessä kannattaa kiinnittää huomiota tähänkin seikkaan. Voidaanpa sanoa, että yhtä suurta taitoa kuin vaatii oikean tempon keksiminen, yhtä hyvää aistia edellyttää myös oikean iskusävyn havaitseminen. — Sattuvasti huomauttaa *Carpe*, että milloin esim. pianonsoitossa iskut esiintyvät säestyksessä, silloin ei niitä tarvitse melodiassa painostaa; pääasia on vain, että ne jollakin tavalla ilmenevät. — Joka tapauksessa tarvitaan iskujen kaikinpuoliseen punnitsemiseen sydämenkin innostusta, ehkä enemmänkin kuin ajatuksen terävyyttä. Minkätähden esim. kansalliset juhlalaulumme useasti soivat niin virallisilta, ikäänkuin totutun velvollisuuden täyttämiseltä, ja minkätähden virrenveisuukin voi saada niin peräti nukuttavan „nuotin", ellei siitä syystä, että sydämet eivät herää ja innostu, taikka eivät ainakaan kehtaa heräystään ja innostustaan peittelemättä laulussa ilmi tuoda? —

3. *Epäiskut.*

Iskualojen voimasuhteissa tavataan myös omituisia poikkeusilmiöitä, jolloin todellisten iskujen kaltaisia korostuksia osuu joillekin yksityisille iskuttomille sävelille, tahi pääiskun rinnalla joku muu saman säkeen iskuista saa yhtä suuren tahi suuremman voimamäärän, esim. *Schumann*, Album für

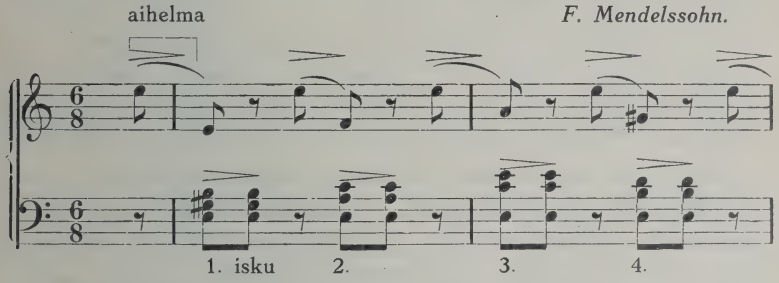
die Jugend, N:ot 7, 12, 17. Näitä poikkeusiskuja nimitämme epäiskuiksi, sillä ne eivät semmoisinaan ole todellisia iskuja, vaikka ne laadultaan ovat niiden kaltaisia.[1] Senvuoksi tulee epäiskujen esityksen olla sellainen, että ne selvästi tajutaan poikkeusilmiöiksi eivätkä sekaannu varsinaisiin iskuihin. — *Lipps* selvittää, miten jokainen tavallisesta poikkeavan, oudon ilmiön erityinen korostaminen edellyttää ikäänkuin kätkettyä vastakohtaisuutta vastaavaan luonnolliseen ilmaukseen. Senvuoksi tulee kuulijan tajunnassa säilyä tietoisuus siitä, millainen poikkeaminen on kysymyksessä. — Tämä taas aikaansaadaan ensiksi siten, että epäiskun voima ikäänkuin liioitellaan, niin että kuulija häiriintyy rytmillisestä tasapainostaan ja kaipaa rytmin palauttamista säännölliseen kulkuunsa. Mutta toiseksi on myös varottava, ettei rytmitunne pääse todella sijoiltaan siirtymään, niin että epäiskut, etenkin jos ne säännöllisinä jonkun aikaa jatkuvat, alkaisivat tuntua todellisen iskutuksen kannattajilta. Tätä taaskaan ei voida varoa miedontamalla itse epäiskun voimaa, vaan päinvastoin toisaalta sitä yllyttämällä ja toisaalta hankkimalla sille riittävää vastavaikutusta likeisimmistä varsinaisista iskuista. — Saamme siis noudatettavaksi periaatteeksemme, että kuta voimakkaampi on epäisku, sitä täysipainoisemmin tulee yleensä samalla esiintyä myös niiden varsinaisten iskujen, jotka epäiskun tähden lähinnä ovat peittymisen vaarassa. Tämän vastavaikutuksen varassa voivat epäiskut huoletta päästä täyteen säkenöivään intoisuuteensa, esim.:

R. Faltin.



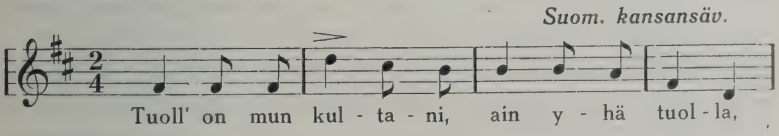
[1] Vrt. kasviopillista „epähedelmä"-nimitystä.

Lussy erottelee kahdenlaatuisia epäiskuja, jotka esityksessä vaativat huomiota säännöllisen mitallisen iskutuksen ohella: 1) rytmillisiä ja 2) pateettisia. Edelliset johtuvat sävellyksen rytmiaihelmista,[1] siten että kunkin aihelman alkusävel vaatii jonkunlaista korostusta ja sen päätössävel heikkenemistä, huolimatta siitä, ovatko ne itsessään iskullisia vai iskuttomia. Siten tulee esitykseen ikäänkuin kahdenlaista iskutusta rinnatusten: varsinainen mitallinen ja aihelmista johtuva „rytmillinen", esim.



Mitä säännöllisempi ja tyynempi on sävelten aihemuodostus, sitä selvemmin tuntuu mitallinen iskutus ikäänkuin itsestään ja sitä vapaammin pääsee sen pohjalla aihelmamuodostuksen vaatima ylimääräinen iskutus liikehtimään häiritsemättä kokonaisuuden tajuamista. Mutta mitä oikullisemmin tahi nopeammin aihelmat liikehtivät, sitä selvempänä tarvitaan myös mitallinen iskutus niiden kudosta koossapitämään.

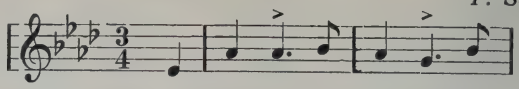
Pateettiset epäiskut sitävastoin ovat aina tilapäisiä. Ne johtuvat monenmoisista seikoista, joissa ilmenee jotain tunneliikkeen yltymistä; niitä tavataan esim. melodisen kulun huippukohdilla:



[1] „incise", aiheen eli motiivin pikkuosa.

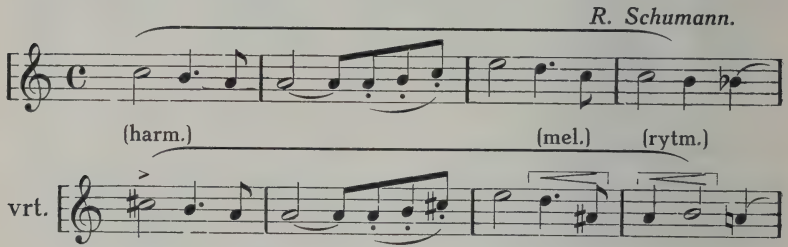
lyhyiden sävelten kesken esiintyvillä pitkillä sävelillä:

F. Schubert.



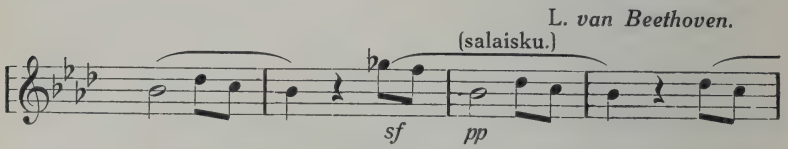
tahi aiheitten kertautuessa esiintyvien harmonisten, melodisten ja rytmillisten poikkeamien kohdilla:

R. Schumann.



Lopuksi on mainittava epäiskun vastakohtainenkin ilmiö, joka johtuu siitä, että voimakas mitallinen isku odottamatta jää pois; voisimme nimittää sitä s a l a i s k u k s i. — Salaiskun taiteellinen vaikutus on melkoista yllättävämpi kuin epäiskun, esim.

L. *van Beethoven.*



ja sen käyttö vaatii siis mitä suurinta varovaisuutta. — Joka tapauksessa on musiikkiesityksessä muistettava, ettei yksilöllinen käsitys saa tehdä väkivaltaa sävellyksen mitalliselle järjestykselle ja luonnolliselle rytmilliselle liikehtimiselle. Niiden puitteissa on vapaudelle silti tilaa yllin kyllin. —

Laajalle levinnyt on käsitys kahdenlaisesta periaatteellisesti vastakkaisesta rytmilajista, joista toinen perustuisi korkoon (eli iskutukseen) ja toinen laajuuteen (eli ajan osiutumiseen). Vakuuttavasti *Lipps* selvittää, ettei niin ole asian laita. Ajan osiutuminen on mahdoton tajuta ilman tavalla tai toisella ilmenevää iskutusta; toiselta puolen vaikuttaa myös iskutuksen luonteeseen suuresti, miten sen puitteissa

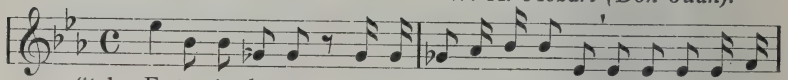
ajan osiutuminen toteutuu. Rytmi perustuu siis aina iskutukseen ja saa ajan osiutumisesta erikoisen värityksensä. Sitävastoin on myönnettävä, että rytmin yksityiskohtaisessa muodostumisessa tavataan kaksi vastasuuntaista tyyliainesta: iskullinen ja aika-arvollinen. Iskullinen aines saattaa sävelet ja sävelryhmät järjestäytymään alistumalla toinen toisiinsa, aika-arvollinen punoo ne sarjaksi, jossa ne rinnastettuina seuraavat toisiaan. Runoudessa nämät kaksi periaatetta taistelevat keskenään, ollen ikäänkuin vuorotellen voitolla. Musiikissa ne vaikuttavat aina yht'aikaa, kietoutuen toisiinsa mitä sokkeloisimmaksi ja monivivahteisimmaksi kokonaiskudokseksi. Iskualojen mittaaminen iskusta toiseen on kyllä itsessään jotain sovinnaista, kuten runossa säkeen jakautuminen runojalkoihin. Ja niinkuin runossa itse sanojen muoto vaihtelee milloin minkin mittaisena, samoin myös sävellyksen aihekehittely punoo lukemattomia eri muodostuksia mitallisten puitteittensa nojalle. Mutta aihelmien vaihtuessa säilyy iskujen säännöllinen aaltoilu tunneliikkeen pohjimmaisen virtauksen ilmentäjänä. Sen olemassaolo havaitaan ainakin siitä, että jokainen sitä kohtaava häiriö ehdottomasti tuntuu poikkeamiselta tavallisesta olosta.

C. Iskualojen laajuudellinen rakenne.

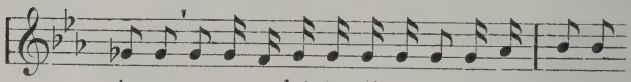
Iskualojen aika- ja voimamäärä määrittelee rytmillisen esityksen yleisimmän laadun. Niin tärkeitä kuin ne itsessään ovat, jää niiltä kuitenkin koskematta iskualojen varsinainen yksilöllinen muodostus. Onkin olemassa tyylilaji, joka rytmillisessä suhteessa rajoittuu näiden edellämainittujen ilmiöiden järjestymiseen, jättäen kunkin yksityisen iskualan laajuudellisen rakenteen epämääräiseksi ja ulkopuolisista seikoista riippuvaksi. Tarkotan resitatiivityyliä. — Oopperaresitatiiveissa kyllä useimmiten merkitään tarkkoihin nuottiarvoihin jokainen sävel; mutta oikeastaan eivät säveltäjät

tarkota niitä semmoisinaan noudatettaviksi, vaan laulajan tulee ensi sijassa seurata sanojen luonnollista kielellistä lausuntaa, joka taas harvoin on aivan tarkalleen mitattavissa nuottiarvojen matemaattisilla suhteilla, esim.

W. A. Mozart (Don Juan).



(ital.) E - ra già alquanto a-van - za - ta la not-te, quando nelle mie



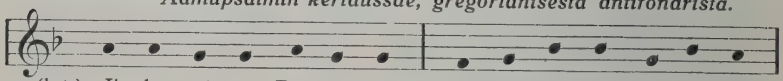
j. n. e.

stanze, o - ve so-let-ta mi trovai persven-tu-ra

(Yö jo pimeni, kun huoneeseeni, johon olin yksikseni jäänyt, . . .)

Kirkolliset messuresitatiivit sitävastoin merkitään usein aivan ilman rytmiarvoja, joten sanat ovat ainoana sävelten rytmin ohjeena.

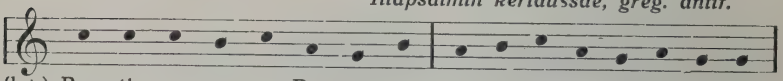
Aamupsalmin kertaussäe, gregorianisesta antifonarista.



(lat.) Il - lu - mi - na Do - mi - ne vul-tum tu - um su - per nos!

(Valista, Herra, kasvosi ylitsemme!)

Iltapsalmin kertaussäe, greg. antif.



(lat.) Por - ti - o me - a, Do - mi - ne, sit in ter - ra vi-ven - ti - um!

(Minun osani, Herra, olkoon elävien maassa!)

Resitatiivisessa iskualarakenteessa pääsee vaikutukseen ainoastaan se sävyn erilaisuus, joka riippuu sävelten lukumäärästä kussakin iskualassa. Tasaista normaalisävyä vaikuttaa, *Riemann*'in mukaan, jakautuminen 2 tai 3 säveleen; jos niitä on useampia, käy sävy keveämmäksi; ja jos on vain 1 sävel iskualaa täyttämässä, käy sävy painavammaksi, syvätunteisemmaksi. Mitä pienempiin osiin iskuala jakautuu, sitä enemmän myös itse isku heikkenee; jakamaton iskuala taas

menettää kimmoavaisuuttaan, saaden korvaukseksi enemmän voimaa ja vakavuutta. — Resitatiivisen iskualarakenteen epämääräisyyteen voi usein liittyä iskualojen aikamääränkin alinomainen kimmoaminen, ritardando ja accelerando, (eli yhteisnimityksellä: tempo rubato), jolloin sävelten rytmi hyvinkin lähentelee suorasanaista puhetta. Sävellettäessä on otettava varteen, että mitä tärkeämpää teoksen tajuamiselle on jossakin kohdassa jokaisen sanan selvä kuuleminen, sitä tarkemmin tulee sävellystyylin lähetä tämänlaista „puhdasta" resitatiivia. Mutta mitä ylimalkaisemmin sanat kohdistuvat pelkkään lyyrilliseen tunnelmaan, sitä enemmän voidaan antautua n. s. „melodisen" tyylin matemaattisesti arvioituihin rytmisuhteisiin. — Soittosävellyksissä taas aniharvoin voi resitatiivinen tyyli tulla kysymykseen; se esiintyy silloin lauluresitatiivin jäljittelynä, ikäänkuin kätketyin sanoin, (esim. *Beethoven*in pianosonaatti, d-moll, op. 31 N:o 2, I osa, kertausjakson alussa). Lausävellyksissä taas silloinkin, kun ei resitatiivi ole kysymyksessä, sanojen ilmeellinen lausunta vaatii milt'ei aina jonkun verran sävelarvojen kimmoavaisuutta. Joka tapauksessa on kumminkin tarkka matemaattinen rakenne pidettävä luonnollisen musiikkiesityksen varsinaisena pohjana.

Samoin on järkiperäinen rytmiopetuskin mahdollinen vasta sillä perustuksella, joka saadaan iskualojen matemaattisesta rytmirakenteesta. Jotta tämä perustus tulisi taiteellisesti eläväksi ja käytännölliseksi, emme rajoitu teoreettisesti luettelemaan iskualojen monia mahdollisia muotoja, vaan koetamme niitä myös havainnollisesti selvitellä esimerkeillä ja harjotuksilla. — Mutta tähän soveltuvaa musiikillisesti tajuttavaa kokonaisuutta ei voida aikaansaada pelkillä yksityisillä iskualoilla. Siihen ne ovat, riippumattomina laajemmista sävelryhmistä, riittämättömät. Yksityinen iskuala voi muodostaa ainoastaan sävelellisen aiheaineksen, ei itse sävelaihetta. Aiheen tulee sisältää ainakin kaksi iskua; muuten ei aiheessa ole riittävää rytmillistä vastakohtaisuutta eikä siitä johtuvaa kehitysmahdollisuutta. — Näennäisesti yksi-iskuisia

aiheita tavataan ainoastaan silloin, kun niiden jälkeisellä iskulla seuraa tauko (eli paussi); mutta silloin taukoisku kuuluu oleellisesti itse aiheen yhteyteen, niin että siten kuitenkin syntyy kaksi-iskuinen kokonaisuus. Aivan samoin on laita puhekielessä. Siinäkin tarvitaan vastaavanlaista kokonaisuutta ilmituomaan ainakin kaksi iskullista sanaa, esim. „Poika laulaa", „Poika on kotona"; mutta yksikin sana riittää, jos siihen liittyy „tauko", esim. „Poika!" (tauko) —, tahi, (jos on kysytty, missä poika on, ja vastataan:) „Kotona". (tauko) — Myöskin *Lipps* perustaa tähän ilmiöön rytmillisen kokonaisuuden muodostumisen. Kuten lauseessa tarvitaan kahden korollisen sanan vastakohta muodostamaan täyteläistä kokonaisuutta, samoin kuuluu myös musiikillisesti eheään rytmiaiheeseen aina kaksi suhteellisesti tasapainoista korostusta. —

Emme siis käy harjottamaan pelkkiä yksityisiä, yhteydestään irrallisia iskualoja, vaan yhdistämme iskualat tavallisimmiksi lähinnä laajemmiksi rytmiyksiköiksi; ja esitämme niinmuodoin tähän kuuluvat esimerkkimme ja harjotuksemme

2-iskuisina iskupareina,
4-iskuisina säkeinä ja
2-säkeisinä säepareina.

Mitä vihdoin tulee iskualojen laajuudellisen rakenteen laatuun, niin perustuvat siinä tavattavat erilaisuudet ensi sijassa tasaisten ja epätasaisten lukujen vastakohtaisuuteen. Kysymykseen eivät kuitenkaan tule kaikki lukemattomat matemaattiset perusluvut, vaan ainoastaan ne, jotka selvätajuisimmin edustavat kumpaakin mainittua ryhmää. Tasajakoisuuden pohjana on siten 2-luku ynnä sen lähin kertaus, 4-luku; epätasaista jakautumista edustaa 3-luku, epätasaisista pienin ja yksinkertaisin. — *Mocquereau* johtaa näiden lukujen rytmillisen merkityksen ihmisen oman elämän tavallisimmista säännöllisistä liikkeistä: tasajakoinen on askelten käynti, kolmijakoinen on hengitys. Nämät rytmisuhteet juurtuvat

niin oleellisesti ihmisen sisäiseen tajuntaan, että ne vaistomaisesti sovelletaan sellaisiinkin ilmiöihin, joissa niitä itsessään ei olekaan; esim. kellon nakutuksessa ovat kaikki äänteet itsessään samanvahvuisia, mutta niitä kuunneltaessa ne ikäänkuin itsestään ryhmittyvät 2- tahi 3-jakoisiin ryhmiin, ihmisen oman sielullisen rytmiikan vaatimina. — Näihin kahteen peruslukuun liittyvät niiden lähimmät sommitukset: 5-luku (= 2 + 3) ja 6-luku (= 2 × 3).

Matemaattisen rytmirakenteen pohjana on siis toisaalta tasajakoisuus ja toisaalta, sen vastakohtana ja vastineena, kolmijakoisuus. Edellisessä ilmenee lepoa, vakavuutta ja voimaa, jälkimäisessä liikettä, viehkeyttä ja keveyttä. Peruslukujen sommituksesta johtuva 5- ja 6-jakoisuus ei tule varsinaisesti kysymykseen itse iskualojen, vaan iskuparien rakenteessa, nimittäin vaihtojakoisessa rytmissä. Mutta kaikkea muunlaista iskualojen rakennetta tavataan ainoastaan ohimennen ja tilapäisesti esim. resitatiiveissa taikka satunnaisissa korukuvioissa, (kvinttooleina, septooleina y. m.).

Tämänmukaisesti on yksityiskohtainen selvittelymme iskualojen (ja iskuparien) erimuotoisista laajuudellisista rakenteista, esimerkkeineen ja harjotuksineen, jakautuva kolmeen pääosaan, käsittäen

1) **tasajakoiset,**
2) **kolmijakoiset** ja
3) **vaihtojakoiset rytmirakenteet.**

SISÄLLYSLUETTELO:

Siv.

Alkulause 3

I Osa. Rytmioppi.

Johdatus 9

I Luku

Rytmin käsite. Rytmiyksiköt 19

II Luku

Iskuala 22

A. Iskualojen aikamäärä 28

1. Iskualat yhtäpitkiä 29

2. Iskualat eripitkiä, säännöllisesti toisiinsa suhtautuvia 29

a. Iskuparit $\frac{3}{4}$-tahdissa 29

b. Iskuparit 5-jakoisia 34

c. Erityiset iskualat tilapäisinä poikkeuksina 36

3. Iskualat eripitkiä, epäsäännöllisesti toisiinsa suhtautuvia 39

a. Eri sävellyksissä ja sävellysten osissa 39

b. Aikamitan tilapäinen kimmoaminen 43

c. Pidäke (Fermaatti) 44

B. Iskualojen voimamäärä 46

1. Iskullisten ja iskutonten sävelten keskinäiset suhteet 46

2. Iskusävelten keskinäiset suhteet 51

3. Epäiskut 53

C. Iskualojen laajuudellinen rakenne 57

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

I

RYTMIOPPI

II. TASAJAKOISET ISKUALAT

PORVOOSSA
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ
1913

Tämän teoksen tekijäpalkkio on suoritettu
Suomalaisen Kirjallisuuden Edistämisrahastosta

PORVOOSSA, WERNER SÖDERSTRÖM
OSAKEYHTIÖN KIRJAPAINOSSA 1913

SISÄLLYSLUETTELO:

(*I osa. Rytmioppi.* — II luku. — C. Iskualojen laajuudellinen rakenne.)

Sivu.

1. Tasajakoiset iskualat 65
   a. Spondee (♩ ♩) 65
   b. Katkotahti (♩ 𝄽) 76
   c. Täyssupiste (𝅗𝅥) 83
   d. Kohotahti 86
   e. Täyssupisteinen iskupari säepäätöksenä 89
   f. Taukoisku 93
   g. Täyssupiste säkeen alkupuoliskossa 100
   h. Daktyyli (♩ ♫) 104
   i. Nelisävel (♬) 113
   j. Vastadaktyyli (♫ ♩) 122
   k. Keskisupiste (♪ ♩ ♪) 126
   l. Alkusupiste (♩. ♪) 128
   m. Loppusupiste (♪ ♩.) 136
   n. Muunnetut iskualat 136
   o. Korusävelet 145
   p. Yhdyssävelet 148
   q. Sisätauot 151

Liite I.

Sävellysharjotusesimerkkejä tasajakoisissa iskualoissa 155

Luettelo liike- ja sävellysharjotuksista.

	Sivu.		Sivu.
lh. 1	68—69	sh. 1	70—71
lh. 2	71—76	sh. 2	72
lh. 3—4	79—81	sh. 3—4	80—81
lh. 5	82—83	sh. 5	83
lh. 6	85—86	sh. 6	86
lh. 7—9	88—89	sh. 7—9	88—89
lh. 10—13	90—92	sh. 10—13	90—92
lh. 14—21	94—99	sh. 14—21	96—99
lh. 22—25	101—103	sh. 22—25	101—103
lh. 26—30	108—113	sh. 26—30	109—113
lh. 31—34	115—117	sh. 31—34	115—117
lh. 35—36	120—122	sh. 35—46	121—122
lh. 37—38	124—125	sh. 37—38	124—125
lh. 39	127—128	sh. 39	128
lh. 40—43	131—135	sh. 40—43	133—135
lh. 44—48	140—144	sh. 44—48	140—144
[lh. 49	147]	sh. 49	148
[lh. 50—53	151]	sh. 50—53	149—151
[lh. 54—55	154]	sh. 54—55	153—154

1. *Tasajakoiset iskualat.*

a. *Spondee* (𝅗𝅥 𝅗𝅥)

Koska rytmin yleinen vaikutus perustuu iskullisten ja iskutonten sävelten vaihteluun, muodostuu myös iskualojen sisäinen rytmirakenne yksinkertaisimmin siten, että tämä vaihtelu pääsee selvästi ja tasaisesti ilmenemään. Tasajakoisen iskualan perusmuotona ei siis ole pidettävä jakamatonta, koko iskualan täyttävää säveltä, vaan iskualan jakautumista kahteen aika-arvoltaan samanpituiseen säveleen, joista edellinen on iskullinen, jälkimäinen iskuton. Täten pääsee iskualan puitteissa sen „rytmillisen sisällyksen vastakohtaisuus elävästi ilmenemään".[1] Sekä iskullista että iskutonta ainesta edustaa täten vain yksi sävel, joten huomio häiriytymättä kiintyy niiden vastakohtaisuuteen. Sävelten samanpituisuus taas vaikuttaa, että niiden iskullisuus tai iskuttomuus käy ilmi semmoisenaan, ilman eripituisten aika-arvojen lisävivahteita. Runousopin mukaisesti nimitämme tämänlaista iskualaa „spondee"ksi.

Nuottikirjoituksessa merkittyinä sisältävät tasajakoiset iskualat joko kokonuotin (𝅝 „varrettoman"), puolinuotin (𝅗𝅥 „aukopään") tahi $\frac{1}{4}$-nuotin (♩ „umpipään") aika-arvon. Useimmissa vanhemmissa koraalikirjoissa on käytetty ensinmainittua tapaa, jolloin spondeiseen iskualaan merkitään 2 aukopäätä (𝅗𝅥 𝅗𝅥). Uusimmissa koraalikirjoissa on siirrytty toiseksimainittuun tapaan, joka muutenkin on

[1] *Riemann*, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903.

yleisin; silloin spondee merkitään 2 umpipäällä (♩ ♩). Joskus tavataan myös kolmatta merkintätapaa, jolloin spondeeta osottamassa on kaksi $\frac{1}{8}$-nuottia („väkävartta": ♪ ♪ tahi ♫). Harvoin tavataan mitään johdonmukaisuutta toisen tahi toisen merkintätavan valinnassa. Tässä teoksessa käytämme säännöllisesti yleisintä tapaa ja merkitsemme siis spondeemuotoisen tasajakoisen iskualan: ♩ ♩

Myös tahtimerkkiin nähden on yleinen käytäntö epävakainen ja mielivaltainen. Jos iskuala on merkitty $\frac{1}{2}$-nuotin arvoiseksi, on tahtimerkkinä kyllä joskus juuri iskualan oma arvo, eli $\frac{2}{4}$. Mutta paljon useammin käytetään tahtimerkkinä $\frac{4}{4}$ (eli C), jolloin kuhunkin tahtiin sisältyy 2 iskualaa. Jos iskualat säännöllisesti ryhmittyvät yhä uudistuviksi iskupareiksi, on melkein samantekevää, kumpaa tahtimerkkiä käytetään; edellisessä tapauksessa $\left(\frac{2}{4}\right)$ tahtiviivoilla osotetaan iskualojen, jälkimäisessä $\left(\frac{4}{4}\right)$ iskuparien rajat. Mutta jos sävellyksessä esiintyy myös epätasaisia iskuryhmiä, (3-, 5-iskuisia), käy $\frac{4}{4}$-tahtiosotus harhaanvieväksi. Tahtiviivat joutuvat väärille kohdille taikka täytyy vaihtaa tahtimerkkiä tavantakaa. Itsestään ymmärrettävää on, miten tällainen menettely haittaa sävellysten selvää ja sujuvaa käsittämistä. Senvuoksi noudatamme johdonmukaisesti edellistä tahdinmerkintätapaa, $\left(\text{siis } \frac{2}{4}\right)$, jonka avulla kunkin iskualan kokonaisuus käy havainnolliseksi.

Samasta syystä pidämme tarpeellisena suorittaa rytmiyksikköjä ääneen laskettaessa toista menettelytapaa, kuin sitä joka nykyään yleisesti on käytännössä. Tapana on nimittäin laskea kutakin $\frac{1}{4}$-nuottiarvoa eri numerolla,

siis esim.: ♩ ♩ ♩ ♩
1. 2. 1. 2.
tahi: 1. 2. 3. 4.

Jos iskualat merkittäisiin $\frac{1}{4}$-nuotin arvoisiksi, olisi tämänlainen laskeminen täysin luonnollista ja tarkotuksenmukaista. Koska kullekin numerolle tulee lausuttaessa oma sanakorkonsa: yksi, kaksi, j. n. e., niin numerot täten lausuttuina tarkasti vastaisivat sävelten iskuja ja iskualoja.

Mutta kun iskualat merkitään $\frac{1}{2}$-nuotin arvoisiksi, muuttuu tällainen ääneen laskeminen aivan luonnottomaksi. Kullekin iskualalle tulee silloin 2 numeroa ja 2 sanakorkoa, jotka puolestaan helposti aikaansaavat sen, että säveletkin iskutetaan vastaavalla lailla. Ja siten tulee iskuja sekä iskullisille että iskuttomille sävelille ja esitys käy kömpelöksi ja tylyksi. Senvuoksi on epäilemättä johdonmukaisinta ääneen laskea siten, että kukin numero aina vastaa kokonaista iskualaa. Jos siis iskualat ovat $\frac{1}{2}$-nuotin mittaisia, on laskettavakin $\frac{1}{2}$-nuotittain, ja kullekin $\frac{1}{4}$-nuottiarvolle tulee siten vain yksi tavu, iskusävelille korollinen, iskuttomille koroton. Näin muuttuu ääneen laskeminen todelliseksi rytmin kuvastimeksi ja tärkeäksi apukeinoksi rytmin oppimiseen niin soitossa kuin laulussa.

Liikeharjotuksista, joiden avulla nyt käymme iskualarakenteita havainnollisiksi saattamaan, on huomautettava, että niitä voidaan suorittaa usealla eri tavalla. Parasta lienee oppilaitten harjottaa niitä ensiksi semmoisinaan, opettajan laskiessa ääneen. Kun kunkin liikkeen laatuun on täten perehdytty, voivat oppilaatkin laskea ääneen, samalla kuin liikkuvat. Sitten on liike suoritettava laulun yhteydessä; ja siihen tarkotukseen on käytettävä joko tässä tarjona olevia sävellysharjotusesimerkkejä tahi muita samanrytmisiä sävelmiä. Hengästymisen välttymiseksi on paras järjestää asia siten, että oppilaat jaetaan kahteen ryhmään. Toiset laulavat, tahtia lyöden, toiset suorittavat vastaavia liikkeitä, (opettaja laskee ääneen, jos tarvitaan). Sitten ryhmät vaihtavat osaa; ja vihdoin, kun ollaan varmoja, voivat kaikki yhdessä laulaenkin liikkua, kerran tahi pari.

Näitä harjotuksia opetettaessa on tärkeätä, että opettajalla on apulaisena toinen opettaja tahi harjaantunut oppilas, joka liikuntojen kestäessä oikaisee yksityisten oppilaitten harhaliikkeet, niin ettei opettajan ole tarvis niiden vuoksi alinomaa keskeyttää ääneen laskemista ja yhteisharjotuksen koossapitoa.

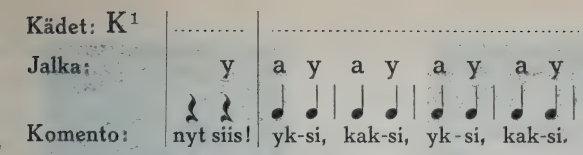
Liikeharjotuksia:

lh. 1 A. Valmistava harjotus, paikallaan astuen ainoastaan toisella jalalla.
Kädet lanteilla (K^1).
Iskualan iskuttomalla puoliskolla jalka (vasen tahi oikea) kohoaa hieman ylös (y), polven koukistuessa. Vyötärelihakset jännittyvät käsien painoa vastaan, (hengitys sisään), (Kuva 1).
Iskullisella jalka astuu maahan (a), joko tavallisesti laskeutuen, tahi polkien (a^+), tahi pelkästään jalkaterälle (t). Kädet pysyvät lanteilla, mutta vyötäreen jännittäminen lakkaa, (hengitys ulos), (Kuvat 2 ja 3).

1.

2.

3.



lh. 1 B. Sama harjotus, saatettuna täsmälliseen päätökseen. Viimeisellä iskualalla ääneen laskettava numero typistetään 1-tavuiseksi (yks', kaks' j. n. e.), toisen tavun sijalle tulee sana: seis! ja senjälkeen vielä, ikäänkuin ylimääräisellä iskulla, sana: nyt! jolloin jalka laskeutuu paikalleen, tarkassa tahdissa, mutta äänettömästi (a⁻).

Harjotus uudistetaan, milloin vasemmalla, milloin oikealla jalalla, kunnes kaikkien oppilaitten liikkeet käyvät tarkasti yht'aikaa, niin että iskualat tulevat tarkoin yhtäpitkiksi ja tasajakoisiksi.

lh. 1 C. Sama harjotus, käsivarret ojennettuina ulos (K²), kämmenet alaspäin. (Kuva 4).

4.

lh. 1 D. Sama, kädet niskassa tahi päälaella (K³), (Kuvat 5 ja 6). Vyötäreen jännitys sekä hengitys on suoritettava näissäkin käsiasennoissa yhtä tarkasti, kuin jos kädet olisivat lanteilla. Liikkeitten ryhti ja sulavuus riippuu siitä suuressa määrin.

5.

6.

Sävellysharjotuksia [1]

sh. 1 A. Sävellettävä 2-iskuisia sävelaiheita, rytminä 2 spondeeta (sp.). Aihe on ajateltava kertautuvaksi muutamaan kertaan perätysten. Sen melodiseen muodostukseen nähden on huomattava, että iskusävelten tulee olla toisiinsa helposti tajuttavassa melodisessa suhteessa ja iskutonten tulee luontevasti välittää sävelkulkua iskusävelestä toiseen.

sh. 1 B. Sävellettävä aiheryhmä, johon kuuluu 4 säettä, kukin säe 2-iskuinen. Rytmi kuten edell. Säkeitten melodinen muodostus saadaan yhtenäiseksi ja selväksi käyttämällä jäljittelyä. Voidaan esim. 2. ja 3. säe muodostaa siten, että 1. säe kertautuu siirrettynä jollekin muulle asteikon asteelle; 4. säkeessä tarvitaan silloin tuntuvampi muunnos sävelkulun laatuun, jotta ryhmän päättyminen kävisi tajuttavaksi.

[1] Ks. I Liitettä.

Kunkin säkeen sisäiseen melodiseen rakenteeseen nähden on otettava huomioon samat seikat, joihin edellä viitattiin.[1]

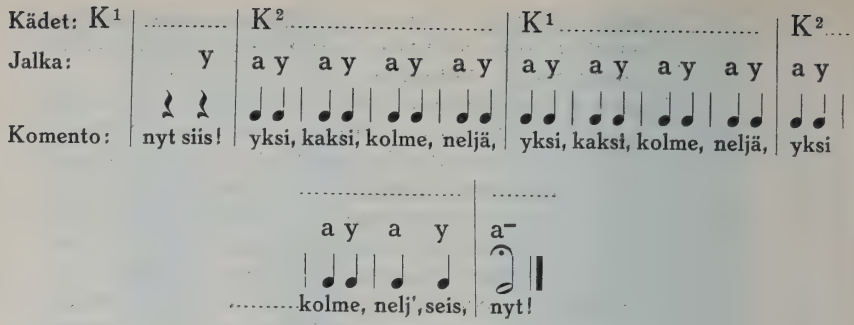
Tämäkin harjotus on ajateltava toistuvaksi useita kertoja peräkkäin. Mutta sävelmän saattamiseksi tyydyttävään loppupäätökseen on ryhmää viimeistä kertaa kerrattaessa sen loppuun liitettävä joku ylimääräinen sävel (mieluimmin ryhmän alkusävel) fermaatilla epämääräisesti pitennettynä. Tämä päätössävel tulee ikäänkuin ylimääräiselle iskulle, liittyen välittömästi edellisen säkeen melodiseen sävelkulkuun ja saattaen ratkaisevasti päätökseen koko laulun.

Laulettaessa tulee yleensä hengittää kunkin säkeen päättyessä, ennen seuraavan alkua. Hengitykseen tarvittava aika on aina vähennettävä edellä lauletusta sävelestä, ei koskaan seuraavasta. Muuten ei seuraavan säkeen alku tule täsmälliseksi. Mutta käyttämämme ylimääräinen päätössävel lasketaan tässä suhteessa kuuluvaksi edelliseen säkeeseen, joten sen edellä ei hengitetä, vaan varataan hengitystä riittävästi, niin että päätössävel pääsee rauhallisesti loppuun kajahtamaan.

Liikeharjotuksia:

lh. 2 A. Harjotus 4-iskuisin säkein.
Säkeettäin vaihdellaan käsiasentoa, kädet lanteilla (K^1) ja käsivarret ulos (K^2).
Ylimääräisellä päätössävelellä ei käsiasentoa vaihdeta.

[1] Lähempi selvittely sävelten melodisista suhteista seuraa oppijakson 2. osassa, *Sävelopissa.*



lh. 2 B. Sama, säkeettäin vaihdellen K^2 ja K^3.
lh. 2 C. „ „ „ K^1 ja K^3.
lh. 2 D. „ „ „ K^1, K^2 ja K^3.
lh. 2 E. „ „ „ K^1, K^3 ja K^2.

Sävellysharjoituksia:

sh. 2 A. Sävellettävä 4-iskuisia kertautuvia aiheita, samassa rytmissä kuin edell. Sävelmän päätökseksi ylimääräinen lisäsävel, kuten edell. Melodisessa suhteessa 4-iskuinen säe eroaa kahdesta peräkkäisestä 2-iskuisesta siinä, ettei se jakaudu kahteen toisiaan jäljittelevään puoliskoon, vaan muodostaa yhtenäisen erottamattoman kokonaisuuden.

sh. 2 B. Sävellettävä säepareja, joissa kumpikin säe on 4-iskuinen, rytmi kuten edell.
Melodisen sävelkulkunsa puolesta tulee 2 . säkeen olla muunnos 1 . säkeestä, riittävän vapaa, jottei syntyisi yksitoikkoisuutta, mutta myös riittävästi samankaltainen, jotta säepari kokonaisuudessaan tuntuisi eheältä. — Lisäsävel kuten edell.

Liikeharjoituksia:

lh. 2 F. Harjotus 4-iskuisin säkein.
Kädet lanteilla (K^1).
Säkeettäin vaihdetaan jalkaa. Vaihdos suoritetaan kunkin säkeen viimeisen iskualan iskutto-

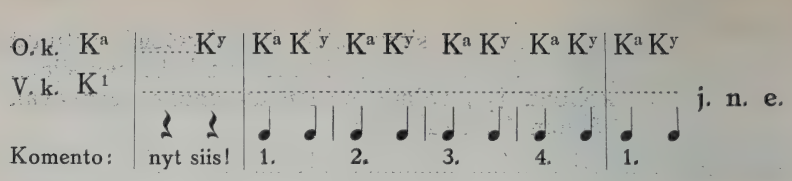
malla osalla, siten että iskusävelellä astunut jalka jää paikalleen (—) ja toinen jalka sen sijaan kohoaa (y), valmistautuen astumaan seuraavan säkeen 1. iskulla (a).

Kädet: K^1	.....	.....	.....	.....
V. j.	y	a y a y a y a—	..... y	a y
O. j.		y	a y a y a y a—	.....
Komento:	nyt siis,	yksi, kaksi, kolme, neljä,	1. 2. 3. 4.	1.

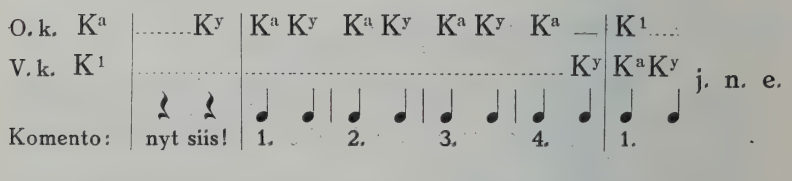
lh. 2 G. Sama, (K^2).
lh. 2 H. Sama, (K^3).
lh. 2 I. Sama, säkeettäin vaihdellen myös käsiasentoja: K^1—K^2, K^2—K^3, K^1—K^3, K^1—K^2—K^3, K^1—K^3—K^2.
lh. 2 J. Sama, tahtia lyöden.
Jalat perusasennossa, liikkumatta.
Iskuttomalla puoliskolla käsivarsi (oikea tai vasen) kohoaa koukistettuna rinnan eteen, kämmen sisäänpäin, sormet ikäänkuin tahtipuikkoa pidellen (K^y), (Kuva 7).
Iskullisella käsi laskeutuu vyötäreen kohdalle, kämmen alaspäin (K^a), (Kuva 8).

7.

8.



lh. 2 K. Sama, säkeettäin vaihdellen tahdinlyöntiä eri vuoroin kummallakin kädellä.
Vaihdos suoritetaan kunkin säkeen viimeisen iskualan iskuttomalla osalla. Iskusävelellä tahtialyönyt käsi jää silloin kohoamatta (—), toinen käsi kohoaa sen sijaan (K^y), valmistautuen tahtia lyömään seuraavan säkeen 1. iskulla (K^a). Vapaaksi jäänyt käsi siirtyy silloin lanteille (K^1).



lh. 2 L. Sama, ilman säevaihdosta, yht'aikaa o. kädellä ja o. jalalla.
lh. 2 M. Sama, yht'aikaa v. kädellä ja v. jalalla.
lh. 2 N. „ „ o. „ ja v. „
lh. 2 O. „ „ v. „ ja o. „
lh. 2 P. Samat, säkeettäin vaihdellen: o. käd. ja o. jalalla,
v. „ „ v. „
o. „ „ v. „
v. „ „ o. „
lh. 2 Q. Sama, säkeettäin vaihdellen:
yht'aikaa o. k. ja o. j. ja yht'aikaa v. k. ja v. j.
„ o. k. ja v. j. ja „ v. k. ja o. j.
lh. 2 R. Sama harjotus, astuen vuoroin kummallakin jalalla.
Kädet K^1.
Iskualan iskullisella puoliskolla vasen jalka astuu polkien paikallaan (a^+), oikea kohoaa (y).
Iskuttomalla oikea jalka astuu terällään (t), vasen kohoaa (y).

Kädet: K^1													
V. j.		y	a^+	y	a^+	y	a^+	y	a^+	y	a^+	y	
O. j.			y	t	y	t	y	t	y	t	y	t	j. n. e.
	𝄽	𝄽	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	
Komento:	nyt siis:		1.		2.		3.		4.		1.		

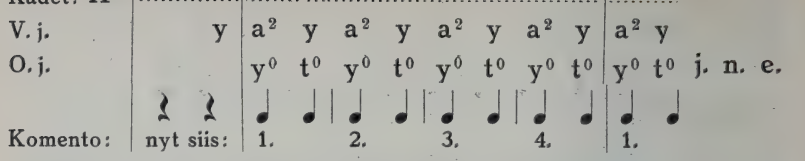
lh. 2 S. Sama, oikea jalka polkee, vasen astuu terällään.
lh. 2 T. Sama, eri käsiasennoissa (K^2, K^3).
lh. 2 U. Sama, marssien ympyrässä.
Iskujalka astuu puoliaskelen eteenpäin (a^1), iskuton astuu terälleen sen viereen (t), esim.

Kädet: K^1													
V. j.		y	a^1	y	a^1	y	a^1	y	a^1	y	a^1	y	
O. j.			y	t	y	t	y	t	y	t	y	t	
	𝄽	𝄽	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	
Komento:	nyt siis:		1.		2.		3.		4.		1.		

lh. 2 V. Sama, kokoaskelilla (a^2).
lh. 2 X. Sama, iskujalka kokoaskelin (a^2), iskuton jälkiaskelin (t^0) eli noin puoliaskelta iskujalasta taapäin, (Kuva 9).
Jälkiaskelta astuva jalka koukistuu kohoutuessaankin hieman taapäin (y^0), (Kuva 10).

9.

10.



lh. 2 Y. Sama, iskujalka kokoaskelin, iskuton terällään puoliaskelin (t^1).

lh. 2 Z. Sama, molemmat jalat kokoaskelin (a^2 ja t^2),

lh. 2 Ä. Samat harjotukset, käyttäen tahdinlyöntiä (K^y, K^a), eri käsiasentoja (K^1, K^2, K^3) ja eri askellajeja (a, a^+, a^1, a^2, t, t^1, t^2, t^0), niin monessa sommituksessa, kuin on tarvis, jotta rytmi tulisi täsmälliseksi ja eläväksi.

lh. 2 Ö. Samat harjotukset, säkeettäin vaihdellen eri sommituksissa.

Näitä perustavia marssiharjotuksia lienee tuskin syytä läpikäydä läheskään kaikkia, ennenkuin jo rytmin puolesta voidaan siirtyä seuraaviin harjotuslajeihin. Mutta niitä voidaan sitten muitten ohella vähitellen jatkaa ja kerrata, jonkunlaisina jokatuntisina alkuharjotuksina.

Lauluja: *Kll* [1] N:o 1—2.

---

b. *Katkotahti* (♩ 𝄽)

Pelkissä spondeissa liikkuva rytmi on itsessään kaikista yksinkertaisin. Mutta se ei ole kuitenkaan kaikista luontevin; sillä työlästä on saattaa sitä tyydyttävästi päättymään.

---

[1] Koulujen Laululipas; julkaistaan piakkoin laulunopettajain yleisen kokouksen asettaman valiokunnan toimesta.

Sävelmän päätös taas riippuu pääasiassa loppusävelen laadusta. Kunkin sävelryhmänkin yleiseen luonteeseen vaikuttaa sen päätössävel ratkaisevasti. „Mitä pitempi tahi voimakkaampi on päätössävel, sitä tarmokkaampi on koko sävelryhmän vaikutus; mitä lyhyempi tahi heikompi on päätössävel, sitä tyynempi tahi kevyempi on koko ryhmänkin yleissävy." — Selväpiirteisten päätösten kautta erottautuvat myös sävelryhmät toisistaan. Se aikaansaadaan paraiten siten, että „sävelten tasainen liikehtiminen keskeytyy (paussien, pitkien sävelten y. m. keinojen avulla). Täten muodostuvat tarvittavat levähdys- ja taitekohdat."[1] Sitä enemmän vaatii tietenkin kokonaisen sävelmän loppupäätös tämänkaltaisia apukeinoja tullakseen havainnolliseksi ja selväksi.

Kun siis, kuten äskeisissä harjotuksissamme, sävelmä päättyy spondeeseen, on sävelmän lopullinen päätössävel iskuton ja päätöksen luonne sen mukainen, tarmoton ja tarkotukseensa nähden tehoton. Tästä johtuvaa puutetta voidaan tosin korvata keinotekoisesti, esim. hidastuttamalla viimeisten iskualojen säveliä (ritardando). Harjotuksissamme olemme turvautuneet toiseen keinoon. Olemme viimeiseen säkeeseen liittäneet ylimääräisen fermaatilla pitennetyn iskusävelen, joka saattaa sävelmän varmaan ja levolliseen päätökseen. Viimeinen säe on täten ikäänkuin paisunut yli varsinaisten äyräittensä. Mutta tämä ylimääräinen isku onkin oikeastaan jo säkeen ulkopuolella, se on ikäänkuin uuden säkeen alkuna, joka tosin jää jatkoa vaille, — sen alkusävel vain kajahtaa loppuun, kunnes vaimenee.

Laajemmat sävellykset loppuvat melkein aina tällaiseen ylimääräiseen kajahtavaan päätössäveleen (tahi sointuun). Pienemmissä sävelmuodoissa sitävastoin se vaikuttaisi joutavan mahtipontisesti. Niissä senvuoksi menetelläänkin enimmiten toisella lailla. Tarvittava varma päätös on aikaansaatavissa aivan yksinkertaisinkin keinoin säerakenteen tavallisissa puitteissa. Säkeen loppupäätös vain lyhennetään jon-

[1] *Lussy*: Le rythme musical, 1897.

kun verran, esim. siten, että viimeinen iskuala jää vaille iskutonta säveltä ja sen iskusävel tulee säkeen päätössäveleksi.

Iskualan rytmirakenne muodostuu silloin yksinkertaisimmin sellaiseksi, että poistetun iskuttoman sävelen tilalle tulee *tauko* (eli paussi). Iskuala ikäänkuin katkeaa kesken, jonkavuoksi nimitämme tämänlaisia iskualoja *katkotahdiksi* (kreik. kataleksis).

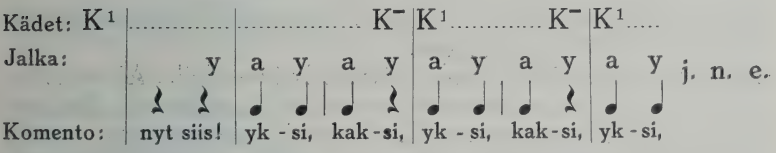
Tauon kestäessä on hengitysaikaa riittävästi, niin ettei tarvitse sitä varten vähentää sen edellä laulettavan sävelen aika-arvoa. Mutta hengittämisen mukavuus saattaa käydä rytmin tarkkuudelle haitalliseksikin, ellei pidetä vaaria tauon täsmällisestä aika-arvosta. Usein jättäytyvät laulajat tauon ajaksi niin täyteen lepotilaan, että rytmin säännöllinen sykintä häipyy heidän tietoisuudestaan ja seuraavan säkeen alku pääsee jonkun verran myöhästymään. Mutta vähäisinkin myöhästyminen säkeen alusta vaikuttaa herpaisuttavasti koko esitykseen. Ellei alkusävel kaiu juuri silloin, kun korva sitä vaatii, ei sillä enää sitten ole oikeaa makuansa eikä ponttansa. Senvuoksi on mitä tärkeintä tottua pitämään taukoja yhtä oleellisina rytmin osina, kuin konsanaan itse säveliä; ja on siis liikeharjotuksissakin taukojen olemassaolo ilmennettävä sopivalla tavalla. Tähän tarkotukseen käytämme käsivarsien liikettä ulospäin, puolikaareksi (K^{-}), (Kuva 11.) Jalat, joiden liikkeet edustavat soivia säveliä, pysähtyvät tauon ajaksi. Huomattava on vain, että se jalka, jonka tulee valmistautua astumaan tauon jälkeisellä sävelellä, ei vielä kohoa tauon edellä olevalla

11.

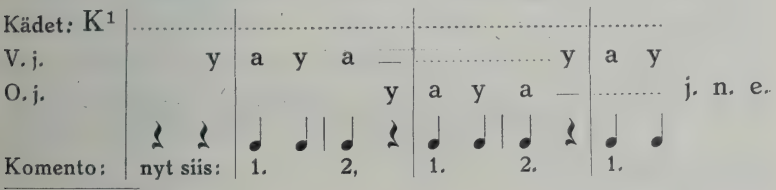
sävelellä toisen jalan astuessa, vaan vasta juuri tauon aikana. Tauon aikaansaamasta pysähdyksestä on myös seurauksena, että jalat vaihtavat osiansa; iskujalka muuttuu iskuttomaksi ja iskuton iskulliseksi. Sitäpaitsi on säettä alkava uusi askel tauon jälkeen astuttava hiukan tavallista pontevammin. Sillä „tauko on luonteeltaan jotain kielteistä ja vaatii vastakohdakseen vahvaiskuisia säveliä." [1] Käsivarret viedään tauon jälkeisellä sävelellä myös pontevasti takaisin entiseen tahi johonkin määrättyyn uuteen asentoon.

Liike- ja sävellysharjotuksia:

lh. 3 A. Valmistava harjotus. Rytmi 2-iskuinen (spondee ja katkotahti). Astutaan paikallaan yhdellä jalalla (y a).
Kädet lanteilla (K^1).
Joka toisen iskualan iskuttomalla puoliskolla käsivarret siirtyvät taukoasentoon (K^-), palaten seuraavalla iskusävelellä lanteille (K^1). Tempon tulee olla aluksi kyllin hidas, jotta liikkeet sujuisivat varmasti ja täsmällisesti. Vyötäreen jännitys on taukoasennossa aivan erityisesti huomioon otettava.

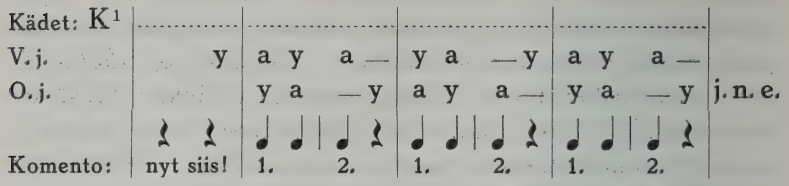


lh. 3 B. Sama, eri käsiasennoissa (K^2 tahi K^3).
lh. 3 C. Sama, kädet liikkumatta.
Jalat vaihtuvat tauon kohdalla.



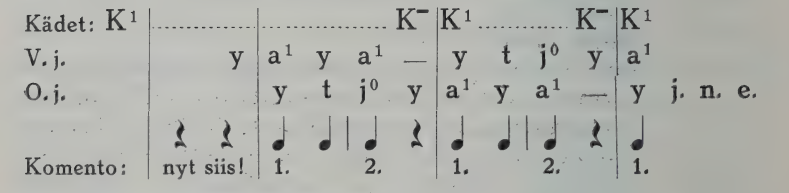
[1] *Riemann*, ks. ed.

lh. 3 D. Sama, astuen kummallakin jalalla.



lh. 3 E. Sama, käsivarsiliike mukaan (K⁻, K¹).

lh. 3 F. Sama, marssien, eri askellajeissa.
Tauon edellä paikalleen jäävä jalka joutuu marssittaessa jälkiaskelen (t⁰) [1] kaltaiseen lepoasentoon (j⁰).



---

sh. 3 A. Sävellettävä 2-iskuisia kertautuvia aiheita tämän rytmin mukaan.

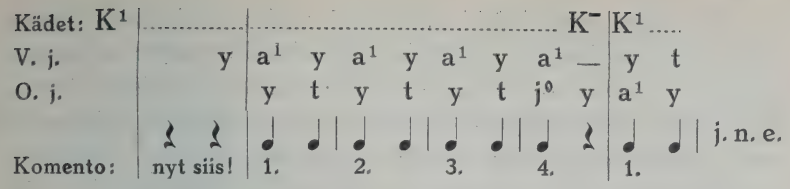
sh. 3 B. 4-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell. Aiheen melodisen muuntelun sopii jo 3 . säkeessä olla tuntuvampi kuin edellisissä harjotuksissa; mutta 4:ssä sen tulee olla sitäkin perinpohjaisempi, mieluimmin niin että loppusävel muodostuu jonkinlaiseksi yhteistulokseksi edellisten säkeitten sävelaiheista.

---

lh. 4 A. Samanlainen harjotus, 4-iskuisin säkein (3 spondeeta + 1 katkotahti).

---

[1] Ks. siv. 75.



lh. 4 B. Sama, käyttäen eri käsiasentoja ja askellajeja, joko yhtenäisesti tahi säkeettäin vaihdellen.

---

sh. 4 A. 4-iskuisia kertautuvia aiheita tässä rytmissä.
4 B. Säepareja, säkeet kuten edell.

Lauluja: *Kll* N:o 3—5.
Hlv [1] N:o 180.

Kuten olemme havainneet, saa sävelryhmä sopivan päätöksen siitä, että sen viimeisen iskualan iskuttomalle puoliskolle tulee tauko. Ei tietenkään tarvitse jokaisen säkeen muodostaa tämänlaista itsenäisesti päättyvää eheätä ryhmää. Useamminkin säkeet ryhmittyvät kaksittain kiinteiksi säepareiksi, niin että edellinen eli esisäe on varsinaista päätöstä vailla ja vasta jälkimäinen eli jälkisäe saattaa koko säeparin päätökseensä.

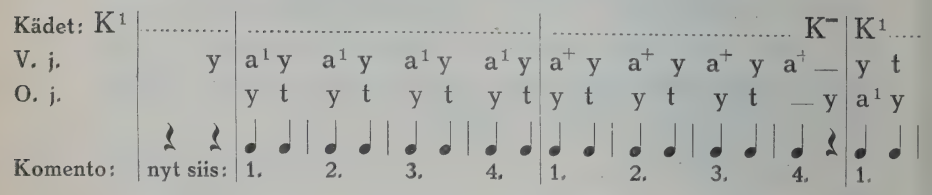
Olemme jo edellä viitanneet siihen, miten sävelryhmän päätös vaikuttaa ratkaisevasti itse ryhmän yleisluonteeseen. Samoin säepäätösten yhtäläisyys tai erilaisuus tuo ilmi säkeitten yhteenkuuluvaisuuden ja myös niitten keskinäisen suhteen erikoislaadun. Samaa ilmiötä tavataan runoudessakin, jossa sen ohella käytetään tähän tarkotukseen myös loppusointua, samoinkuin säveltaiteessa säepäätösten melodista ja harmonista vastaavaisuutta.

[1] Hengellisiä Lauluja ja Virsiä, Suomen Lähetysseuran julkaisema.

Iskutonta säepäätöstä nimitetään naispuoliseksi, iskullista miespuoliseksi. Erittäin luonnolliselta tuntuu sellainen säeparin muodostus, jossa esisäkeen päätös on naispuolinen, jälkisäkeen miespuolinen. Koska korva yleensä on taipuvainen odottamaan saman rytmin jatkumista edelleen, „odottaa se jälkisäkeessäkin oikeastaan naispuolista päätöstä; ja kun katkotahti tuottaa siihen miespuolisen päätöksen, tuntuu sen vaikutus odottamattomuutensa tähden sitäkin voimakkaammalta“[1], ja pontevan päätöksen rajoittamana ilmenee säeparin yhteenkuuluvaisuus sitäkin selvempänä. Ei ole siis ihmeteltävä, että tämä säeparimuoto on mitä yleisimpiä. Milloin taas kumpikin säepäätös on miespuolinen, „ilmentää niiden välinen tauko säkeitten olevan keskenään itsenäisesti rinnastettuja“[1]. Erotus on samanlainen, kuin jos puheessa yhdistetään sivulause ja päälause taikka kaksi rinnastettua päälausetta keskenään. Mutta „tauko ei kuitenkaan erota säkeitä kokonaan toisistaan. Sillä tauko ei ole mitään pelkkää tyhjyyttä, jonka laatu olisi yhdentekevä kokonaisuudelle. Tauossa sävelet ikäänkuin kokoovat voimia uuteen vauhtiin, ja siten vaikuttaa tauko samalla myös yhdistävänä aineksena säkeitten tahi sävelryhmien välillä.“[1]

Harjotuksia:

lh. 5 A. Säepariharjotus, 4-iskuisin säkein. Esisäkeessä säepäätös naispuolinen (4 sp.), jälkisäkeessä miespuolinen (3 sp. + katk.). Esisäkeessä iskujalka astuu ½-askelissa (a^1), iskuton astuu jalkaterälleen viereen (t). Jälkisäkeessä iskujalka polkee paikallaan (a^+), iskuton kuten edell.



[1] *Lipps*, Aesthetik, I, 1903.

lh. 5 B. Sama, toisin käsiasennoin ja askellajein.

---

sh. 5 A. Laadittava säepareja tässä rytmissä.

Lauluja: *Kll* N:o 6—9.
Sks [1] I: 131. 152 b.
II: 81. 386. 476. 1689.

Lauluja liikkeiden avulla harjotettaessa on ensimmäisenä päämääränä rytmin tarkkuus ja täsmällisyys. Mutta sen ohella on myös kiinnitettävä huomiota laulujen erilaiseen luonteeseen ja siitä riippuvaan esityksen ilmeeseen. Sen mukaisesti on valittava liikkeitten tempo ja muutenkin niiden laatu. Eri käsiasennot ja varsinkin eri askellajit ovat omiansa luontevasti kuvailemaan laulujen sävyä, ja siten niiden avulla käy helpommaksi saada laulujen esitykseenkin vastaavaa luonnetta.

Vakavampiin lauluihin on valittava tasaisempia ja helpompia liikkeitä, yleensä sellaisia, joissa ei virheet tule paljon kysymykseen eivätkä ainakaan saata tunnelmaa koomillisuuden vaaraan. Leikillisissä lauluissa taas ei tätä tarvitse varoa, vaan on odottamattomista vaikeuksista niille joskus etuakin.

c. *Täyssupiste* (𝅗𝅥)

Yhtä hyvin, kuin katkotahdin avulla, muodostuu miespuolinen säepäätös myös siten, että iskusävel pitenee koko iskualan täyttäväksi. Iskullinen ja iskuton puolisko on siinä yhtynyt ja ikäänkuin supistunut yhdeksi säveleksi, joka edustaa kumpaakin. Siitä sen nimitys: täyssupiste.[2] Sen luonteessa

---

[1] Suomen Kansan Sävelmiä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaisema.

[2] *K. V. Vesalan* määritelmä. — Samoin *Houdard:* „longue entière" (Textes Théoriques, 1912).

yhtyy iskusävelen voima ja iskuttoman lepo; kokonaisvaikutus on juhlallinen, painava, mahtipontinen. Tämä vaikutus saa lisävahviketta siitäkin, että täyssupistetta tavallisesti seuraa toinen iskusävel ja siten kaksi iskullista säveltä esiintyy välittömästi perätysten. Hitaassa tempossa vaikuttaa sävelen pituus semmoisenaan rauhoittavasti. Kaikki nämät ominaisuudet aiheuttavat sen, että täyssupisteen luonnollinen paikka on säkeitten tahi sävelryhmien lopussa. Se tuottaa päätökseen sekä pontevuutta että levollisuutta.

Laulussa muuttuu täyssupisteinen säepäätös hengityksen tähden jotakuinkin katkotahtisen kaltaiseksi. Sillä hengitykseen tarvitaan tavallisesti lähes puolet iskualan aika-arvosta, joskin toisinaan voidaan tulla toimeen vähemmälläkin. Koska tähän tarvittava aika on aina vähennettävä edelläkäyvästä sävelestä, ei täyssupiste säkeen päätöksenä laulussa yleensä pääse koko iskualaansa täyttäväksi. Ainoastaan hitaassa tempossa lähenee sen vaikutus sitä sävyä, joka siihen varsinaisesti kuuluu. Tämänvuoksi liitämme täyssupisteeseen päättyvät harjotukset, ikäänkuin toisintoina, vastaaviin katkotahtisiin. Eheänä täyssupiste esiintyy säkeen alussa tahi keskivaiheilla. Silloin se aiheuttaa rytmillisiä ilmiöitä, jotka vaativat eri esityksensä tuonnempana.

Liikeharjotuksissa ilmennetään täyssupiste siten, että sama jalka suorittaa sekä iskulliseen että iskuttomaan osaan kuuluvan liikkeen. Siten säilyy liikkeitten keskeytymätön tahti ja ilmenee samalla iskullisen ja iskuttoman tahtiosan yhtyminen yhdeksi kokonaisuudeksi. Iskulla astuttaessa polvi hieman notkistuu (p), toisen jalan kohoutuessa taapäin ylös (y^0) (Kuva 12.) taikka varpaille (v^0) (Kuva 13.). Jälkimäinen liike on naisellisempi ja helpompi; edellinen taas soveltuu pojille paremmin. Iskuttomalla tahtiosalla polvi jälleen ojentuu (j) ja toinen jalka valmistautuu seuraavaa askelta varten (y). Vyötäreen jännitystä iskuttomalla on huolellisesti tarkattava.

12.

13.

Harjotuksia:

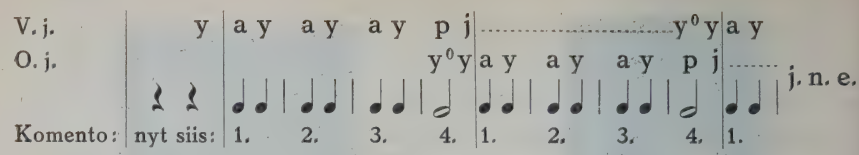
lh. 6 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Iskualat täyssupisteita (ts.). Kädet K^1, K^2, K^3 tahi säkeettäin vaihdellen.[1] Astutaan paikallaan.

V. j.		y	p	j	y^0	y	p	j	y^0	y	p	j		
O. j.			y^0	y	p	j	y^0	y	p	j	y^0	y	j. n. e.	
	𝄽	𝄽	𝅗𝅥		𝅗𝅥		𝅗𝅥		𝅗𝅥		𝅗𝅥			
Komento:	nyt	siis:	1.		2.		3.		4.		1.			

lh. 6 B. Sama, polkien (p^+), puoliaskelin (p^1), kokoaskelin (p^2), tahtia lyöden (K^y, K^a).

lh. 6 C. Harjotus paikallaan 4-iskuisin säkein. Rytminä 3 sp. + ts.

[1] Samoin täst'edes, ilman eri osotusta.



lh. 6 D. Sama, marssien; useanlaiset käsiasennot ja askellajit.
lh. 6 E. Sama, esisäe marssien, jälkisäe paikallaan polkien.
lh. 6 F. Harjotus säepareissa, esisäe 4 sp., jälkisäe kuten edell.

---

sh. 6 A. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 6 B. Säepareja, säkeet kuten edell.
sh. 6 C. Säepareja, rytmi kuten lh 6 F.

Lauluja: *Kk*[1] N:o 9, 165, 350, 523.
Kll N:o 10–11.
Hlv N:o 305. — 170. 186. 187.
Sks I: 99 g. 14 d, h, i, q. 15 b, g, l, o.
II: 929. 988. 1722. — 351. 1507. — 987.

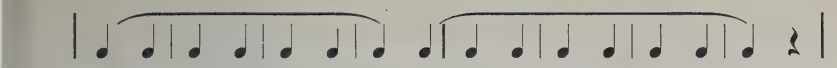
d. *Kohotahti* (♩⌉)

Kun katkotahtiin päättyvä säe on esisäkeenä, tuntuu sen lopussa oleva tauko, kuten jo on mainittu, yhtä paljon säeparia erottavalta kuin yhdistävältä. Kiinteä yhteys säkeitten kesken aikaansaadaan, katkotahdista huolimatta, jos tauon sijalle tulee sävel, joka kohotahtina liittyy seuraavaan säkeeseen. Säkeitten varsinainen raja ei silloin olekaan pääiskun edellä, vaan jo katkotahdin ja kohotahdin välissä.

Jotta säkeitten ulottuvaisuus kävisi nuottikirjoituksessa havainnolliseksi, merkitsemme sen säekaarilla, esim.

---

[1] Koraalivirsikirja, Koraalikomitean julkaisema.



noudattaen siinä *Riemann*'in ehdottamaa menetelmää.[1]

Laulussa säerajat käyvät sanoistakin selville, mutta soitinmusiikissa on usein hyvin tärkeätä saada ne nuottikirjoituksessa merkityksi. Niinpä olisi ylläoleva esimerkkimme säekaarien puutteessa aivan samanlainen kuin:

Ja koska säveltäjät eivät yleensä ole säerajoja merkinneet, on usein „työlästä arvata, mitä he ovat milloinkin tarkottaneet tällaisissa tapauksissa, naispuolistako säepäätöstä vaiko miespuolista ynnä seuraavan säkeen kohotahtia".[2] Mutta rytmillinen esitys on melkoisesti erilainen sen mukaan kumpi tapaus on kysymyksessä.

Liikeharjotuksissa ilmennämme säerajat v a i h t a m a l l a k ä s i a s e n t o a. Kohotahdin luonteeseen kuuluva ponnahdus saatetaan tietoisuuteen vyötärejännityksen avulla tahi myös, jos halutaan, käyttämällä kohotahdissa toisenlaista askellajia kuin muilla iskuttomilla sävelillä.

Ääneen laskettaessa osotetaan kohotahti sanalla: „siis!", jota komennon alussakin jo on käytetty vauhtiin saattajana. Sen edellä lausuttava numero typistetään 1-tavuiseksi (kaks', 2', nelj', 4, j. n. e.).

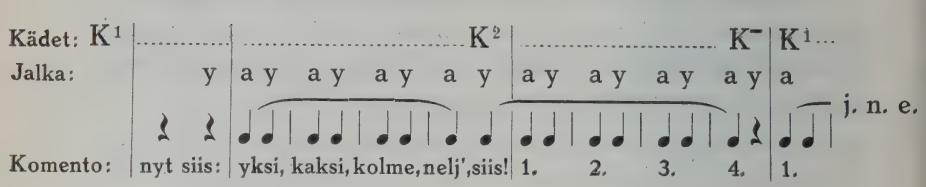
---

[1] *Legato*-kaaria ei silloin merkittäisi ollenkaan, vaan oletettaisiin legato-esitys kuuluvaksi kaikkiin niihin säveliin, joihin ei ole merkitty muunlaista esitystä (staccato y. m.). — Myöhemmin on *Riemann* hieman peräytynyt ehdotuksestaan, asettaen aihelma- ja säerajoiksi pieniä pystysuoria viivoja ja kaksoisviivoja *(Lesezeichen);* kaarilla hän osottaa kokonaisia säeryhmiä ja lausekkeita, ja näiden laajojen kaarien alla on tilaa entisille legato-kaarillekin.

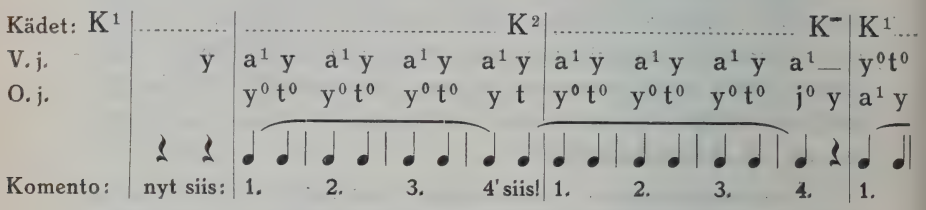
[2] *Lussy.*

Harjotuksia:

lh. 7 A. Harjotus vain toisella jalalla astuen, säepareissa, 4-iskuisin säkein. Rytminä 3 sp. + katk., jälkisäe kohotahdillinen.



lh. 7 B. Sama, marssien.

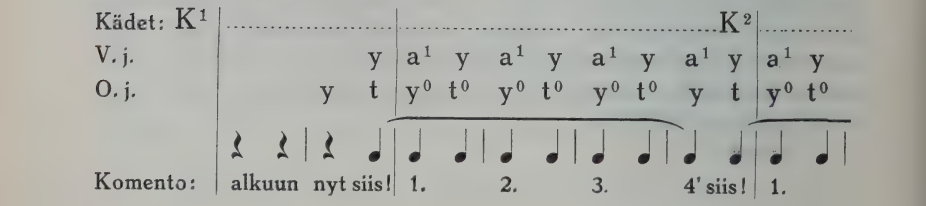


---

sh. 7 A. Säepareja tässä rytmissä.

Jos kumpikin säe on kohotahdillinen, tarvitaan liikkeitten vauhtiin saattamiseksi vielä yksi valmistava iskuala entisen lisäksi. Ääneen laskiessa käytetään siihen sanaa: „alkuun."

lh. 8 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Rytmi spondeinen, kukin säe alkaen kohotahdilla ja päättyen katkotahdilla.



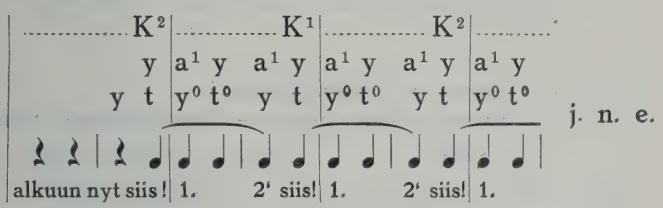
lh. 8 B. Sama, useammanlaisissa käsiasennoissa ja askellajeissa.

---

sh. 8 A. Kertautuvia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 8 B. Säepareja tässä rytmissä.

---

lh. 9 A. Sama, 2-iskuisin säkein.



lh. 9 B. Sama, eri käsiasennoissa ja askellajeissa.

---

sh. 9 A. Kertautuvia 2-iskuisia aiheita tässä rytmissä.
sh. 9 B. 4-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.

Kohotahdin erinomaisesta merkityksestä sävelten aihekehittelyssä on jo varhemmin ollut puhe.[1] Harjotuksissamme ei ole syytä sen enempää eristää kohotahdillisia säemuotoja muista, vaan esitetään kukin rytmimuodostus rinnan sekä kohotahdillisena että kohotahdittomana.

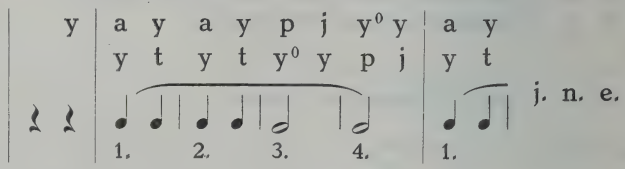
e. *Täyssupisteinen iskupari säepäätöksenä* (𝅗𝅥 𝅗𝅥)

Täyssupisteella on pontevan ja hillityn sävynsä vuoksi luonnollisin paikkansa säkeen päätöksessä, sen viimeisessä iskualassa. Päätös käy vielä vakuuttavammaksi, jos täyssupiste esiintyy *kahdessa* viimeisessä iskualassa peräkkäin, täyttäen siis säkeen koko jälkimäisen *iskuparin*.

[1] Ks. siv. 48—50.

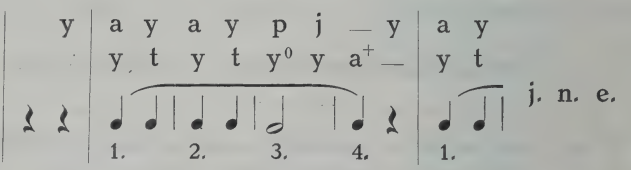
Harjotuksia:

lh. 10 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, paikallaan. Edellinen iskupari spondeinen, jälkimäinen täyssupisteinen.

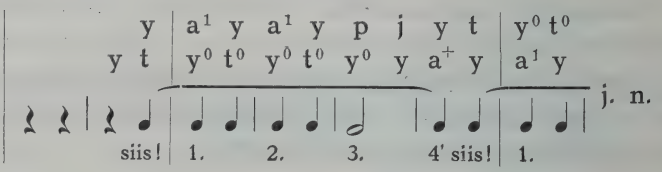


lh. 10 B. Sama, eri askellajeissa.[1]

lh. 10 C. Sama, säkeen lopussa täyssupisteen sijalla katkotahti.



lh. 10 D. Sama, kohotahdillisena.



---

sh. 10 A—C. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.

sh. 10 D—E. Säepareja, säkeet kuten edell.

Lauluja: *Kll* N:o 12—13.

---

[1] Samoin täst'edes, ilman eri osotusta.

Tämänlaista säepäätöstä tavataan harvoin säeparin molemmissa säkeissä peräkkäin. Se on luonteeltaan niin lepuuttava, että se kovin usein kertautuessaan saattaa rytmin uneliaaksi. Sitävastoin se esiintyy yleisesti säeparin jälkisäkeessä, erilaisen esisäkeen jälkeen. Semmoisena se esim. suomalaisissa kansansävelmissä muodostaa erikoisen rytmityypin. Vilkasliikkeisemmän esisäkeen jälkeen se tuottaa jälkisäkeeseen mitä vakuuttavimman levontunteen.

Harjotuksia:

lh. 11 A. Harjotus säepareissa.
Esisäe spondeinen, jälkisäe kuten edell.

lh. 11 B. Sama, säepäätöksissä katkotahti, jälkisäe kohotahdillinen.

lh. 11 C. Sama, esisäkeessäkin kohotahti.

---

sh. 11 A—C. Säepareja näissä rytmeissä.

---

lh. 12 A. Harjotus säepareissa.
Esisäkeessä 3 sp. + ts., jälkisäe kuten edell.

lh. 12 B. Sama, katkotahti säepäätöksissä.

---

sh. 12 A. Säepareja näissä rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 417.
Kll N:o 14–16.
Hlv N:o 248.
Sks I: 91 q. — 91 b, d, i, n. 99 d. 162 i. — 151 k. — 148 j.
II: 419. 794. 798. 1038. 1737. 1859. 1208. 1245. 1708.
60. 262. 283. 413. 1506.
280. 846. 1185.
724. 758. 815.

Näitä rytmejä tavataan joskus myös päinvastaisessa säejärjestyksessä. Kahden täyssupisteen muodostama säepäätös on nimittäin oikeastaan naispuolinen, koska sen viimeinen sävel osuu heikommalle iskulle kuin viimeisen edellinen sävel. Senvuoksi se vaikuttaa esisäkeessäkin luonnolliselta, vaikka se säveltensä laajuuden puolesta on levollisempi kuin jälkisäkeen miespuolinen päätös.

lh. 13 A. Harjotus säepareissa. Säkeitten rytmi päinvastoin kuin edell.

lh. 13 B. Sama, koho- ja katkotahdillisena.

---

sh. 13 A. Säepareja näissä rytmeissä.

f. *Taukoisku* (– tahi | 𝄽 ♩ |).

Kuten katkotahti syntyy siitä, että säe päättyy viimeisen iskualansa iskusäveleen ja siten iskualan jälkipuolisko tulee ikäänkuin pois „katkotuksi", samoin saadaan säe vieläkin varhemmin päättymään, katkaisemalla siitä pois koko viimeisen iskualan. Säkeen viimeiselle iskulle tulee silloin joko tauko *(taukoisku)* tahi uuteen säkeeseen kuuluva sävel *(kohoisku)*. Jälkimäinen tapaus on harvinaisempi ja siitä tulee lähemmin puhe säerakenteen yhteydessä. Taukoisku taas on mitä tavallisimpia ilmiöitä.

Taukoiskun edellä esiintyy enimmiten täyssupiste säepäätöksenä. Onkin luonnollista, että niin painavan vaikenemisen edellä tarvitaan riittävän täysipainoinen päätössävel (𝅗𝅥 | – |). Usein tällaisessa tapauksessa päätössävel kajahtaa yli varsinaisen mittansa, jatkuen vielä taukoiskun kohdalla, ikäänkuin olisi nuotteihin merkitty: 𝅗𝅥 | ♪ 𝄾 𝄽 |. Joskus tätä näkee niin merkittävänkin. Mutta vielä useammin se tavataan merkittynä siten, että päätössäveleen on lisätty puolet iskualan arvosta: 𝅗𝅥. 𝄽 (oik. 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽); jos seuraava säe alkaisi kohotahdilla, jäisi täten tauko kokonaan merkitsemättä: | 𝅗𝅥. ♩ | (oik. | 𝅗𝅥 | ♪ 𝄾 ♩ | tahi | 𝅗𝅥 | 𝄽 ♩ |).

Tässä suhteessa on olemassa, kuten yleensäkin, huomattava erotus iskullisten ja iskuttomien taukojen välillä. Kumpaisenkin aika-arvoa niukentamalla voidaan pidentää tauon edellä olevaa säveltä. Mutta ero on siinä, että „iskuton tauko voi hävitä vaikkapa kokonaan, ilman oleellista rytmilaadun muuttumista; iskulliselle tauolle taas sävel venyy vain päästäkseen iskun kohdalla kajahtamaan." [1]

Iskullinen tauko vaatii myös esityksessä tarkempaa huomiota kuin iskuton. Sillä jos tauko on iskuton, pysyy rytmin kulku kyllin selvänä itse säveliin kohdistuvan iskutuksen

[1] *Riemann*, Musikalische Dynamik und Agogik, 1884.

avulla. Mutta iskullinen tauko on oleellinen jäsen iskujen sarjassa. Jos se jää epävarmaksi tahi epätarkaksi, kärsii siitä koko rytmillinen koossapito. Ei kävisi vaikeaksi luetella esimerkkejä tunnetuista lauluista, joissa huolimaton iskutaukojen käsittely on muuttanut yleisen laulutavan häiritsevässä määrässä poikkeavaksi säveltäjäin tarkottamasta rytmirakenteesta.

On niinmuodoin mitä tärkeintä saada liikeharjotuksissa iskulliset tauot toisin esitettäviksi kuin iskuttomat. Ennen harjottamamme iskuton taukoasento (K^-) on iskulliseksi muutettava siten, että käsivarret ojennetaan suoriksi alaviistoon, kädet nyrkissä (*iskuasento* K^+, Kuva 14). Jos iskutauko täyttää koko iskualan (*täystauko*), suoritetaan sen ajalla sekä iskullinen että iskuton taukoliike perätysten (K^+ K^-).

14.

Tauon ajalla on *hengitettävä* tarkassa tahdissa, niin että iskun kohdalle tulee voimakas hengenveto.

Harjotuksia.

lh. 14. A. Valmistava harjotus, paikallaan. Käsivarret vuoroin iskuasentoon ja taukoasentoon.

Kädet: K^1	.....	K^+ K^-	K^+ K^-	K^+ K^-	
	⌇ ⌇	▬	▬	▬	j. n. e.
Komento:	nyt siis!	1.	2.	1.	

lh. 14 B. Sama, paikallaan astuen.
lh. 14 C. Sama, marssien.

Kun täyssupistetta seuraa tauko, on tarvis hieman muuttaa täyssupisteen jälkipuoliskon jalkaliikettä, jottei jalka jäisi tauon ajaksi kohollensa, siitä kun helposti häiriytyisi ruumiin tasapaino. Senvuoksi se on taapäisestä kohoasennostansa (y^0) vietävä kuulumattomasti, mutta täsmälleen toisen jalan viereen (a^-). Saman jalan tulee sitten taas tauon ajalla (täystauon jälkipuoliskolla) kohota (y) valmistautuakseen seuraavaa askelta astumaan.

lh. 14 D. Harjotus paikallaan.
Vuoroin täyssupisteita ja täystaukoja.

Kädet: K^1	....	.... K^+ K^-	K^1 .... K^+ K^-	K^1	
V. j.	y	p j	y^0 a^- — y	p j	
O. j.		y^0 a^- — y	p j	y^0 a^-	
	𝄽 𝄽	𝅗𝅥 | 𝄼	𝅗𝅥 | 𝄼	𝅗𝅥	j. n. e.
Komento:	nyt siis!	1. 2.	1. 2.!	1.	

lh. 14 E. Sama, puoliaskelissa.

Jos taukoiskua seuraa kohotahti, jää tauon osalle ainoastaan iskullinen puolisko; silloin käsivarret liikkuvat pelkästään iskuasentoon (K^+), palaten siitä suorastaan takaisin entiseen asentoonsa. Jalka, jolla kohotahti on astuttava, valmistautuu siihen (y) jo heti tauon alkaessa.

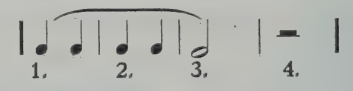
lh. 14 F. Sama, kuin edell., kohotahdillisena.

Kädet: K^1	....	.... K^+ K^1	.... K^+ K^1	....	
V. j.	y	p^1 j — y	p^1 j — y	p^1 j	
O. j.	y t	y^0 a^- y t	y^0 a^- y t	y^0 a^-	
	𝄽 𝄽 | 𝄽 ♩	𝅗𝅥 | 𝄽 ♩	𝅗𝅥 | 𝄽 ♩	𝅗𝅥	j. n. e.
Komento:	alkuun nyt siis!	1. 2. siis!	1. 2. siis!	1.	

sh. 14 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 14 B. 4-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.

---

lh. 15 A. Harjotus 4-iskuisin säkein.
Edellinen iskupari spondeinen, jälkimäisessä täyssupiste ja täystauko.

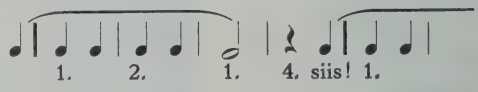


---

sh. 15 A. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 15 B. Säepareja tässä rytmissä.

---

lh. 16 A. Sama, kohotahdillisena.

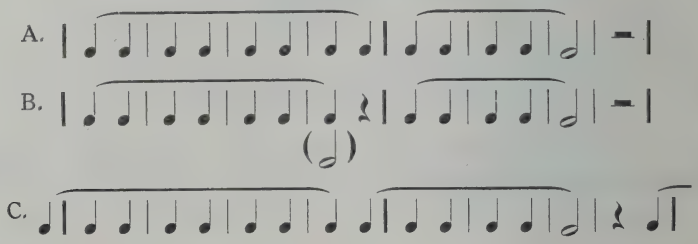


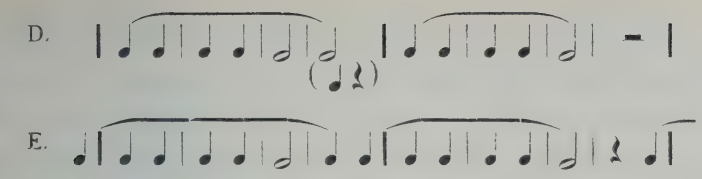
---

sh. 16 A. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 16 B. Säepareja tässä rytmissä.

Säepareissa tämä rytmi paraiten soveltuu jälkisäkeeksi, säepäätöksensä erinomaisen pontevuuden vuoksi.

lh. 17. A—E. Harjotuksia säepareissa. Jälkisäkeet kuten edell.; esisäkeissä muita rytmejä.

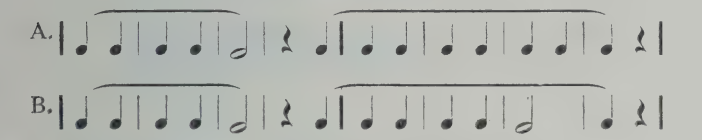




sh. 17 A—E. Säepareja näissä rytmeissä.

Taukoiskuun päättyvä säe voi myös olla esisäkeenä; mutta sen ponteva päätös vaatii useimmiten jälkisäkeen kohotahdilliseksi, jotta säkeet sujuvasti liittyisivät toisiinsa.

lh. 18 A—B. Harjotuksia säepareissa.
Säkeiden rytmi päinvastoin kuin edell.



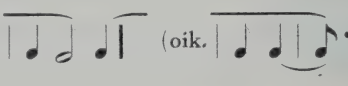
lh. 18 C—D. Samat, kohotahti esisäkeessäkin.

sh. 18 A—B. Säepareja näissä rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 248.
Kll N:o 17—20.
Hlv N:o 133. 174.
Snl[1]) N:o 397.
Sks I: 53 m. 218.
II: 382. 1186. 1421.
299. 1316. 1374. 1394. 1764. 1893.

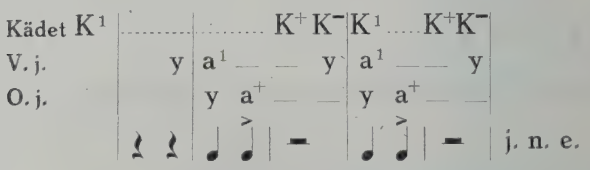
[1]) Suomen Nuorison Laulukirja, Werner Söderström Osakeyhtiön julkaisema.

Täyssupiste ei ole ainoa mahdollinen säepäätös taukoiskun edellä, vaikka se kyllä on luonnollisin. Spondeinenkin säepäätös voi siinä tulla kysymykseen. Koska se päättyy iskuttomaan säveleen, se tosin on semmoisenaan liian pehmeä tuottaakseen riittävää rytmillistä tukevuutta iskutauon vastapainoksi. Senvuoksi tämä rytmi esiintyy useammin esisäkeessä kuin jälkisäkeessä, ja sen päätössävel vaatii osakseen jonkunlaisen epäiskun. Usein tässäkin tapauksessa päätössävelen aika-arvo hiukan pitenee ja merkitään lisättynä puolen iskualan arvolla:

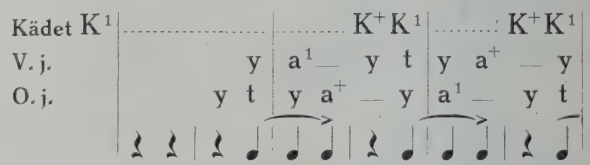


Harjotuksia.

lh. 19 A. Valmistava harjotus 2-iskuisin säkein. Vuorotellen spondeita ja täystaukoja.



lh. 19 B. Sama kohotahdillisena.



sh. 19 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 19 B. 4-säkeisiä ryhmiä tässä rytmissä.

lh. 20 A. Sama, 4-iskuisin säkein.

sh. 20 A. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.

lh. 21 A—C. Harjotuksia säepareissa.
Esisäe, kuten edell.; jälkisäkeessä muita rytmejä.

A.

B.

C.

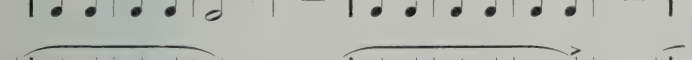
sh. 21 A. Säepareja näissä rytmeissä.

lh. 21 D—E. Harjotus säepareissa.
Säkeitten suhde päinvastoin kuin edell.

D.

E.

F.



sh. 21 B—D. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Sks* I: 2 j. 3 h. 50 b. 80 d.
II: 286. 349. 1892.

g. *Täyssupiste säkeen alkupuoliskossa.*

Täyssupisteen esiintyminen muualla, kuin säepäätöksen yhteydessä, tuottaa rytmiin aina jotain erikoista leimaa. Sävelkulku ikäänkuin pysähtyy ennen aikojaan, kooten voimaa ja vauhtia. Senvuoksi ei täyssupisteita ylimalkaan tavata kovin useita perätysten, sillä kun vauhtia on koottu, vaatii rytmi myös vauhtiin pääsemistä.

On siis kiinnitettävä huomio siihen, että täyssupisteitten ja spondeitten keskinäinen suhde tulee tasapainoiseksi, ellei aina jokaisessa säkeessä, niin kumminkin säeparin kokonaisuudessa. Senvuoksi emme käy harjotuksissamme nyt enään luettelemaan kaikkia säeparisommitusten mahdollisuuksia, vaan valikoimme kullekin säkeelle ne säetoverit, jotka niihin paraiten soveltuvat ja yleisimmin niiden yhteydessä tavataan. Sitäpaitsi enenisi sommitusten lukumääräkin ylen suureksi, tuottaen liikanaista ja hedelmätöntä harjotusainesta. On myös muistettava, että spondee on tasajakoisen rytmirakenteen tasasävyisin „normaali"-muoto. Ei se siis itsessään ole riittävä vastine täyssupisterytmin painavuudelle. Siihen tarvitaan vilkkaampia rytmejä, joiden käsittelyyn saamme siirtyä tämän jälkeen. Pelkät spondeet ja täyssupisteet tekevät aina rytmisävyn yksitotiseksi. Ja jos täyssupisteet esiintyvät muualla kuin säepäätöksissä, tulee vaikutus varsin jylhäksi, ellei keveämpiä rytmejä ole sitä ehkäisemässä. Täydellä syyllä siis rajoitamme nyt harjotuksemme muutamiin tärkeimpiin.

Jos täyssupisteet täyttävät koko edellisen iskuparin,

alkaa jälkimäinen iskupari mieluimmin spondeella, ellei säe pääty täystaukoon.

Harjotuksia.

lh. 22 A—E. Harjotuksia säepareissa.
Esisäkeessä edellinen iskupari täyssupisteinen, jälkisäkeessä muita rytmejä.

A.

B.

C.

D.

E.

lh. 22 F—G. Samoin, mutta rytmien säejärjestys päinvastainen.

F.

G.

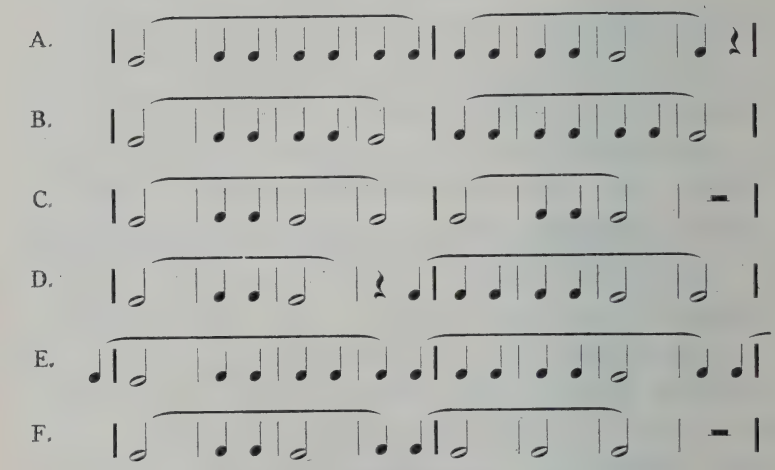
sh. 22 A—D. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 21—24.
Snl N:o 118. 277.
Sks I: 160 d.
II: 1744. — 327. 699. 800. 801. — 1440.

Täyssupisteinen iskupari säkeen alussa ei ole varsin tavallinen. Jonkun verran useammin, kuin koko edellinen iskupari, tavataan yksistään säkeen ensimmäinen iskuala täyssupisteisena, etenkin esisäkeessä, jolloin se antaa vauh-

tia koko säeparille. Kiihkeäksi tahi vallattomaksi käy tämä rytmi, jos täyssupistetta ei seuraa spondee, vaan joku vilkkaampi rytmilaji. Samaan iskupariin kuuluvien iskualojen vastakkainen rytmisävy vaikuttaa erityisen jännittävästi, kuten myöhemmissä esimerkeissämme saamme havaita.

lh. 23 A—G. Harjotus säepareissa.
Esisäkeen edellisessä iskuparissa ts. + sp., muuten muita rytmejä.



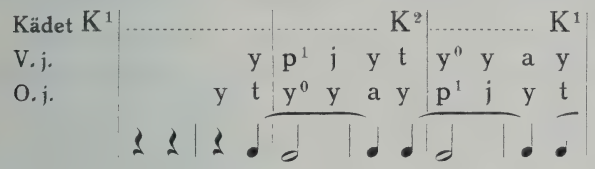
sh. 23 A—F. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 25—27.
Hlv N:o 247. — 221.
Snl N:o 61.
Sks I: 13 c. 175 f.
II: 701.
207. 739.
364. 742. 1222. 1262. 1331. 1332. 1884.

Säkeen jälkimäisessä iskuparissa tätä rytmiä tavataan harvoin semmoisenaan. Enimmiten siitä viimeinen sävel irtautuu seuraavan säkeen kohotahdiksi, joten rytmi muuttuu samanlaiseksi kuin katkottu täyssupisteinen iskupari.

Mutta 2-iskuisissa säkeissä on sillä itsenäistäkin merkitystä.

lh. 24 A. Harjotus 2-iskuisin säkein tässä rytmissä.



sh. 24 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 24 B. 4-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.

Päinvastainen iskuparimuodostus (♩ ♩ 𝅗𝅥) on säepäätöksenä jo ollut esillä. Säkeen alussa sitä tavataan harvoin, syystä että se tuottaisi päätöksen luonnetta säkeen keskelle ja säe siten tuntuisi ikäänkuin jakautuvan kahdeksi 2-iskuiseksi säkeeksi. Esisäkeessä tällä rytmillä voi erikoistapauksissa olla merkitystä; mutta sen luonne vaatii silloin yleensä jatkoksikin erikoisempia rytmejä, kuin pelkkiä spondeita ja täyssupisteita.

lh. 25 A. Harjotus säepareissa.
Esisäkeen edellisessä iskuparissa sp. + ts., muuten muita rytmejä.

sh. 25 A. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

h. *Daktyyli* (♩ ♫)

Yhtä hyvin kuin iskualan molemmat puoliskot voivat yhtyä koko iskualaa täyttäväksi täyssupisteeksi, voivat ne kumpikin jakautua kahtia, puolta lyhyemmiksi säveliksi. Niinkuin iskualan puoliskojen yhdistymisestä rytmi käy painavammaksi, samoin se niiden jakautumisesta kevenee. Syy tähän vaikutukseen on kahdenlainen. Jakautumisen kautta syntyvistä sävelistä saa ainoastaan edellinen sen voimamäärän, joka muuten kuuluisi jakautumattomalle sävelelle; mutta jälkimäinen sävel jää aivan iskuttomaksi ja ponnettomaksi. Siten alkuperäinen voimamäärä pääsee rytmissä vaikuttamaan vain puolta lyhyemmän ajan kuluessa. Toinen syy rytmin kevenemiseen on siinä, että jakautumisen kautta lisääntyy iskutonten sävelten lukumäärä.

Keveneminen tuntuu luonnollisimmalta, jos iskuton puolisko jakautuu ja iskusävel pysyy jakamatta. Silloin säilyy voimasuhde sopusuhtaisena. Vaikka iskusävelen ikäänkuin täytyy pitää puoliaan kahta iskutonta vastaan, niin se siihen hyvin kykeneekin, kun se on aika-arvoltaan yhtä pitkä kuin molemmat iskuttomat yhteensä. Asianlaita muuttuu, jos iskusävel jakautuu. Silloin ovat iskuttomat voitolla. Vaikutus on kumminkin erilainen sen mukaan, onko tämän ohella myös iskuton puolisko jakautunut vai jääkö se jakamatta. Jos molemmat jakautuvat, käy rytmin vaikutus erittäin keveäksi, siroksi, lehahtelevaksi (♫♫). Jos taas iskusävelen jakautuessa iskuton on jakamaton, tulee osien keskinäiseen suhteeseen jotain vastahankaista ja väkinäistä. Rytmi käy epäiskuiseksi, yllyttäväksi (♫ ♩). Kumpainenkin muodostus sopii myös koomillisiin vaikutelmiin.

Käsittelemme nyt ensin jo mainitsemaamme luonnollisinta jakautumismuotoa: ♩ ♫. Runouden mukaisesti nimitämme tämänlaatuista iskualaa *daktyyliksi*. — Musiikissa on daktyylillä laajempi käytäntö kuin runoudessa. Laulusävellyksissä

voi spondeistakin runojalkaa vastata daktyylinen säveliskuala; silloin lauletaan iskuttomalla tavulla kaksi säveltä, esim.

Tällöin on daktyylin vaikutus vähemmän keventävä, kuin milloin runojalkakin on daktyylinen. Soitinsävellyksissäkin on vastaavaa erotusta olemassa. Vaikka sävelet eivät silloin liity sanoihin, esitetään ne kuitenkin milloin sulavasti yhteen soljuen, ikäänkuin samalle tavulle kuuluvina, milloin jonkun verran toisistaan eristäytyen, ikäänkuin eri tavuille jakautuneina, (esim. piano- ja urkusoitossa: *legato* tahi *non legato*, jouhisoittimilla: samalla tahi eri käyränvedolla). Molemmissa näissä muodoissaan on daktyyli spondeen ohella tasajakoisten iskualain perusrytminä.

Liikeharjotuksissamme on tarpeetonta ilmentää tätä erotusta, kun nuottiarvojen suhde kumminkin pysyy aivan samana kumpaisessakin tapauksessa. — Kuten iskualan molempien osien yhtyminen täyssupisteeksi suoritettiin saman jalan kaksinaisliikkeellä (p j), niin että huolimatta kahdesta eri liikkeestä säilyi tunne niiden kuuluvaisuudesta samalle sävelelle, samoin nytkin iskualan puoliskoa kahtia jaettaessa on kahdella eri liikkeellä osotettava jakautumisesta syntyvät sävelet, mutta samalla tulee myös käydä selväksi niiden yhteenkuuluminen. Tähän tarkotukseen käytämme daktyylin jälkipuoliskossa sellaista liikettä, että sen edellisellä sävelellä astutaan keveä askel jalkaterälle (t) ja jälkimäisellä sävelellä kohotaan siitä varpaille (v) (Kuva 15.). Nopeammassa tempossa ja yleensä iloisissa lauluissa sopii varpaille kohoamisen sijaan suorittaa kevyt hyppy (h) (Kuva 16.). Toisen jalan taas vuorostaan astuessa seuraavalla iskulla on edellinen jalka daktyylin jälkeen kohotettava hiukan taapäin (y^0), jotta äskeisen kevyen liikkeen jälkeen olisi helpompi pysyä tasapainossa.

Jos säe ei pääty katkotahtiin, vaan sen viimeinen iskuala on täysi lyhentämätön daktyyli, käy laulettaessa vaikeaksi,

15.

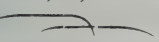
16.

milt'ei mahdottomaksi hengittää säkeen rajalla. Kun säkeen viimeinen sävel on ylen lyhyt, ei siitä juuri riitä vähentää hengitykseen tarvittavaa aikamäärää; ja jos pakottamalla siitä liikoja otettaisiin, niin tuskin sittenkään saataisiin hengitykselle kylliksi tilaa. Senvuoksi tämänlaisissa tapauksissa on useimmiten seuraava säe laulettava samaan hengenvetoon ja sitävarten ajoissa varattava riittävästi hengitystä. Samoin on pianonsoitossakin tällaisissa tapauksissa varottava kättä kohottamasta säkeitten rajalla, sillä muuten voi esitys tuntua hätiköivältä. Säkeen varsinaisena päätössävelenä on silloin säerajan jommankummanpuolinen iskusävel, siis joko edellisen säkeen viimeinen, kuten katkotahdissa, tahi seuraavan säkeen ensimäinen („ylitahti");[1] usein voi jäädä epämääräiseksikin, kumpainen näistä tapauksista on kysymyksessä. Näiden kahden iskusävelen väliset iskuttomat nimitämme

sidesäveliksi.[2])

[1] Ks. siv. 118.

[2] Ransk. „Notes de soudure", *Lussy:* Le rythme musical.

Sidesävelet kuuluvat tavallaan kumpaisenkin säkeen yhteyteen, joiden rajalla ne esiintyvät. Oleellisena osana ne eivät kuulu kumpaankaan, vaan ne ovat „ikäänkuin siltana molempien rajaiskujen välillä, saattaen säkeet sujuvasti ja sirosti yhteen liittymään ja lieventäen miespuolisten säepäätöksien jyrkkyyttä.“ [1]) — Säekaarilla ei voida merkitä säkeitten tarkkaa rajaa, kun rajalla on sidesäveliä. Silloin menetellään joko niin, että edellinen säekaari ulotetaan toisen säkeen ensi iskulle ja jälkimäinen aletaan jo edellisen säkeen päätösiskulta:  tahi niin että säkeet saavat yhteisen kaaren. Täten yhtyneistä säkeistä muodostuvia ryhmiä nimitämme

säeyhtymiksi.

Kohotahdista sidesävelet eroavat siinä, ett'ei niille tule ponnahdusvoimaa, vaan ne päinvastoin sujuvat mahdollisimman kevyesti ja sulavasti. Tämä ei koske ainoastaan daktyylejä, vaan kaikkia muunlaisiakin sidesäveliä.

Harjotusliikkeissä ilmenee sidesävelinen säeraja, erotukseksi kohotahtisesta, siten että käsiasennon vaihdos suoritetaan vasta iskun kohdalla.

Ääneen laskettaessa käytämme daktyylisissä iskualoissa havainnollisuuden vuoksi sidesanaa: „ja“ komentonumerojen välissä; siten komentokin muodostuu ikäänkuin daktyylisiksi runojaloiksi:

| yksi ja | kaksi ja | .....

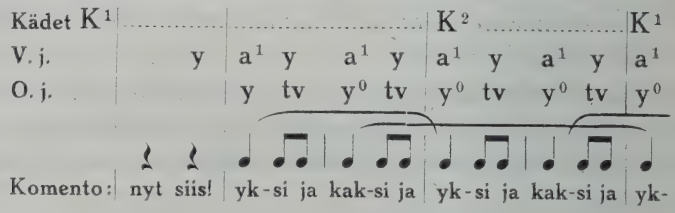
Säeparisommittelut olivat jo viime sävellysharjotuksissamme pääasiassa jätettävät opiskelijain (tai opettajain) harkinnan varaan; luettelimme vain tavallisimmat säkeet ja säkeitten keskiset sommitusmahdollisuudet. Nyt käy sekin menettely yli oppikirjan puitteitten. Mitä useampia iskualamuotoja tulee kysymykseen, sitä moninkertaisemmiksi enenevät iskupari-, säe- ja säeparimuodostukset. Tyydymme

[1] *Lussy.*

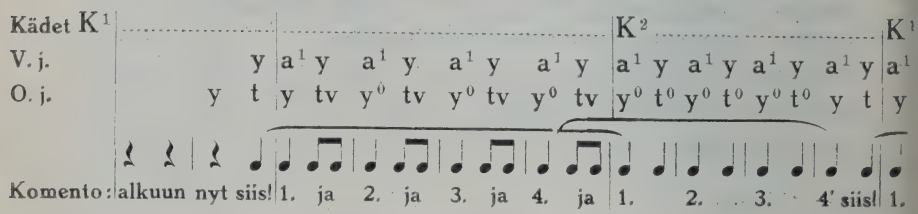
siis nyt esittämään pelkästään iskuparit, jättäen vapaaseen valintaan niiden täydentämisen 4-iskuisiksi säkeiksi, liittämällä niihin muita tähän asti selviteltyjä iskuparimuotoja. Laatunsa mukaan ovat iskuparit sijoitettavat milloin säkeen alkuun, milloin sen loppuun. Taitavasti täydentämällä samanlaisia iskupareja kahdella eri lailla, voidaan saada säepareiksi kauniisti sopeutuvia säemuodostuksia, joiden rytmissä ilmenee sekä yhteenkuuluvaisuutta että vastakohtaisuutta. Täten aste asteelta harjaantuen saa opiskelija yksilöllisen rytmiaistinsa kehittymään ja varttumaan, niin että voi lopulta muodostaa säepariharjotuksensa täysin vapaasti, tarkaten vain vaistollaan kokonaisuuden sopusuhtaisuutta.

Harjotuksia.

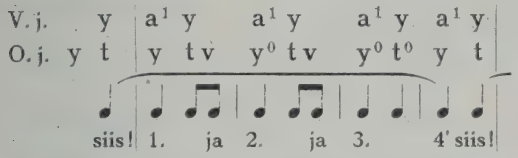
lh. 26 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, daktyyleissä (d).



lh. 26 B. Harjotus säepareissa.
Esisäe daktyylinen, jälkisäe spondeinen.
Koho- ja katkotahti.



lh. 26 C. Harjotus **4**-iskuisin säkein, edellinen iskupari daktyylinen, jälkimäinen spondeinen.
Koho- ja katkotahti.



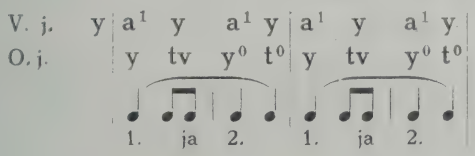
lh. 26 D. Samoin, jälkimäinen iskupari täyssupisteinen.

sh. 26 A—B. Säkeitä ja säepareja, joissa ainakin yksi iskupari on daktyylinen.

Lauluja: *Kll* N:o 28.
Sks II: 163. 306.

Jos iskuparissa on ensi iskuala daktyylinen ja toinen spondeinen, syntyy rytmimuoto, joka käytännössä on mitä yleisimpiä. Siinä on alkupuoli keveämpi, vauhtia antava, loppupuoli tasaisempi, tyynnyttävä. Iskualojen muodollinen erotus ei ole ylen suuri, mutta erotus vaikutuksessa on hyvinkin tuntuva. Siten ilmenee elävää vastakohtaisuutta kiinteässä yhteydessä, harvinaisen sopusuhtaisessa tasapainossa.

lh. 27 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, d. + sp.

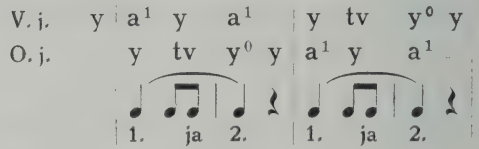


sh. 27 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 27 B—D. Säkeitä ja säepareja, joiden iskupareista ainakin yksi on tässä rytmissä.

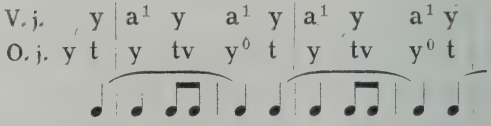
Lauluja: *Kll* N:o 29—31.
Hlv N:o 126.
Snl N:o 388.
Sks II: 21. 78. 98. 148. 152. 158.

Jos iskuparin jälkipuoliskossa on katkotahti tahi täyssupiste, muodostuu reipas ja yleinen säepäätösrytmi.

lh. 28 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, d. + katk. (tahi ts.).



lh. 28 B. Sama, kohotahdillisena.



sh. 28 A—B. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 28 C. 4-iskuisia säkeitä tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 347.
Kll N:o 32.
Hlv N:o 44. 171.
Snl N:o 121. 199.
Sks II: 15. 270. 411.

Jos iskuparissa rytmien suhde on päinvastainen, siis ensin spondee tahi täyssupiste ja toisena daktyyli, muuttuu rytmillinen sävy vauhtia antavaksi, soveltuen siis pääasiassa säkeitten alkupuoliskoon.

lh. 29 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, sp. + d. + sp. + katk.

lh. 29 B. Samoin, säkeen alussa täyssupiste.

sh. 29 A—C. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 313.
Kll N:o 33.
Hlv N:o 56. 161. 267. 273. 274.
Snl N:o 99. 136. 311. 267 VI.
Sks II: 48. 150. 166. 228. 335.
79. 558.

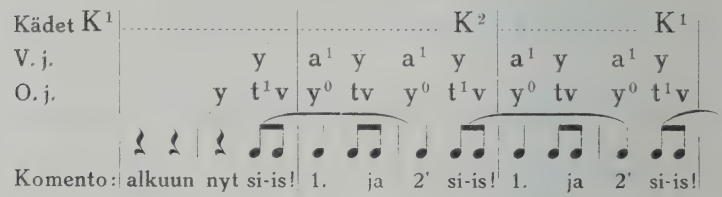
Daktyylin jakautunut iskuton puolisko esiintyy usein kohotahdissakin, kahdessa eri muodossa: täytenä tahi typistettynä. Täydessä muodossaan se sisältää 2 säveltä, kuten ainakin (♩♫). Mutta typistetyssä muodossa siihen kuuluu pelkästään jälkimäinen sävel; edellisen tilalla on vastaavan arvoinen tauko (𝄾 ♪). Usein ei taukoa ole merkitty, vaan on edellinen päätössävel pitennetty tauon arvolla:

— Daktyylistä johtunut kohotahti on tavallista kohotahtia vilkkaampi; typistettynä se on terävä ja yllyttävä.

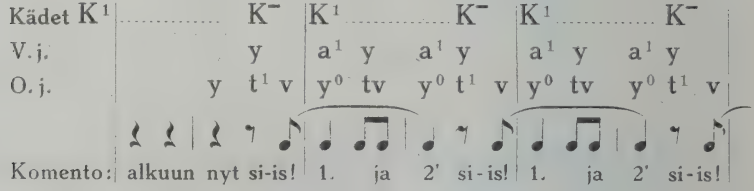
Harjotusliikkeissä nämät kohotahdin muunnokset ilmennetään seuraavasti:

Jos kohotahti on täysimuotoinen, niin se astutaan samoin kuin tavallinen daktyylin jälkipuolisko, mutta puolitahi kokoaskelin (t^1v, t^2v). Typistetty kohotahti suoritetaan samalla lailla, paitsi että kädet viedään taukoasentoon (K^-), jossa ne pidetään sekä tauon että kohosävelen aikana. Kohotahtiin liittyvä komentosana: „siis!“ lausutaan jo tauon kohdalla.

lh. 30 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, daktyyleissä, koho- ja katkotahdillisena.

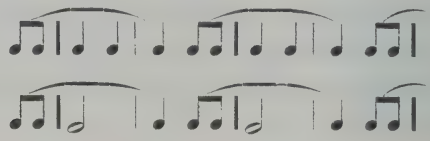


lh. 30 B. Sama, kohotahti typistetty.



sh. 30 A—B. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.

lh. 30 C—D. Koho- ja katkotahti kuten edell., säkeen edellinen iskuala sp. tahi ts.



lh. 30 E—F. Samat, kohotahti typistetty.

E.

F.

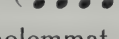
sh. 30 C—F. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 30 G—I. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 207.
Kll N:o 34—38.
Hlv N:o 8. 30. 53. 188. 243. 259.
Snl N:o 7. 37. 184. 353. 426.
33. 58. 64.
Sks II: 57. 181. 209. 343. 437.
65. 196. 201. 304.

Laulujen sanat voivat joskus niin jakautua säkeitten kesken, että daktyylin iskuttomasta puoliskosta jälkimäinen sävel tulisi kohotahdiksi ja edellinen jäisi päätössäveleksi:

Tämänlaista säerajamuotoa ei kuitenkaan ole tarvis ottaa erityisen harjotuksen alaiseksi, sillä itse asiassa siinä tuskin on muuta kuin tavallisia sidesäveliä. Hitaassa tempossa voidaan jonkun verran siinä huomata todellista säerajaa. Mutta sävelten luonne pysyy silloinkin pääasiassa sidesävelien kaltaisena.

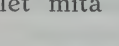
Lauluja: Sks II: 105. 249. 278.

i. *Nelisävel* ()

Kun spondeisen iskualan molemmat puoliskot jakautuvat kahtia, muodostuu se neljäksi yhtä lyhyeksi säveleksi. Kreikkalaiset antoivat senlaatuisille runojaloille nimen: „prokeleus-

matikos". Tämän kankean nimen asemesta käytetään suomenkielisessä runoudessa nimitystä: „nelitavu". Senmukaisesti nimitämme tämänlaista iskualaa *nelisäveleksi.*

Kuten jo sivumennen mainittiin, on nelisävelen rytmillinen luonne pääasiallisesti keveä, siro, lehahteleva. Koomilliseen sanatulvaan se sopii erinomaisesti. Mutta vakavammankin intomielen ilmentämiseen sitä voidaan varoen käyttää, toisten rytmimuotojen ohella. Iskupareiksi se hyvin yhtyy toisten tähänastisten iskualojen kanssa, tuoden niiden vaikutukseen oman erikoisen lisäsävynsä, joka jonkun verran vaihtelee sen mukaan, onko nelisävel iskuparin alkuna vai päätöksenä. Iskuparin alussa se tuottaa rytmiin keveätä, lennokasta vauhdinottoa; iskuparin päätöksessä se sidesävelinä sulavasti johtaa seuraavaan iskupariin.

Kuten säveldaktyyliä usein vastaa 2-tavuinen runojalka, niin että molemmat iskuttomat sävelet kuuluvat samalle tavulle, samoin nelisävelkin liittyy myös 2- ja 3-tavuisiin runojalkoihin, muuttuen sitä pehmeämmäksi, mitä pienempi on tavujen lukumäärä (harvemmin:). Joka tapauksessa on nelisäveliä käytettävä säästäen melodisessa sävelkulussa. Jos niitä on kovin monta perätysten, käsittää korva piankin rytmin spondeiseksi, puolta tiheämmin iskutetuksi (). Mutta säestyskuvioissa ovat nelisävelet mitä tavallisinta tasaisesti soljuvaa rytmilajia.

Harjotusliikkeissämme suoritetaan nelisävel yhtäläisesti kuin daktyylin iskuton puolisko kerrattuna samalla jalalla, siis:

> askel jalkaterälle (t), josta kohotaan varpaille (v); siitä laskeudutaan takaisin jalkateräasentoon ja vihdoin kohotaan uudelleen varpaille (tvtv).

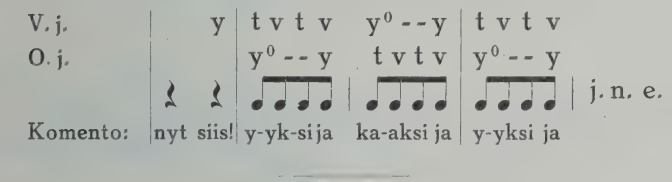
Sillä aikaa toinen jalka ensin kohoaa taapäin (y^0) ja siirtyy siitä nelisävelen viimeisen sävelen kohdalla tavalliseen, uutta askelta valmistavaan asentoon (y). Jos on useampia neli-

säveliä perätysten, vaihtuu jalka kullakin iskulla. — Ääneen laskiessa venytetään komentonumeron ensi ääntiötä kahden ensimmäisen sävelen osalle, esim.

y-yk-si ja ka-ak-si ja .....
1 — — ja 2 — — ja .....

Harjotuksia.

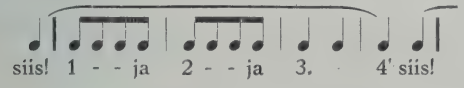
lh. 31 A. Valmistava harjotus paikallaan 2-iskuisin säkein nelisävelissä (n).



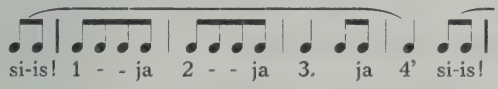
sh. 31 A. Kertautuvia säkeitä tässä rytmissä.

lh. 31 B. Sama, puoliaskelissa.

lh. 31 C. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellinen iskupari nelisävelinen, jälkimäinen spondeinen.
Koho- ja katkotahti.



lh. 31 D. Sama kuin edell., jälkimäiset iskuparit daktyylisiä.



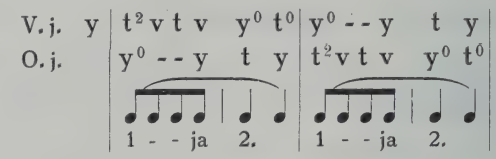
lh. 31 E. Samoin, täyssupiste kolmannessa iskualassa.

sh. 31 B—C. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Sks* II: 681. 840. 1101. 1739.

---

lh. 32 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, n. + sp.



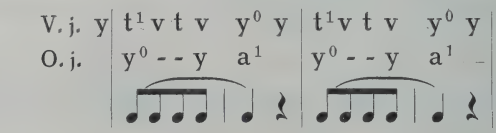
---

sh. 32 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 32 B—D. Säkeitä ja säepareja, joissa ainakin yksi iskupari on tässä rytmissä.

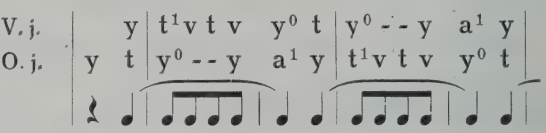
Lauluja: *Kll* N:o 39—40.
Snl N:o 98. 162.
Sks II: 18. 30. 87. 132. 275. 291. 368. 391.

---

lh. 33 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, n. + katk. (tahi ts.)



lh. 33 B. Sama, kohotahdillisena.



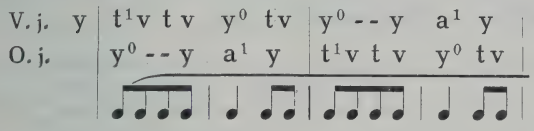
---

sh. 33 A—B. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 33 C. 4-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.

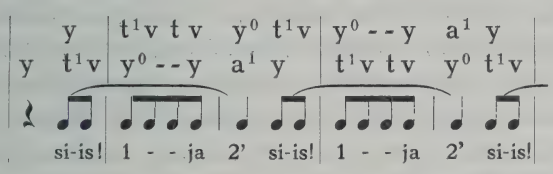
Lauluja: *Sks* II: 315. 393.

---

lh. 34 A. Harjotus säepareissa, n. + d.



lh. 34 B. Sama, kohotahdillisena.



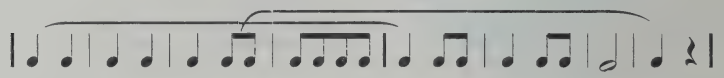
---

sh. 34 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 34 B—C. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

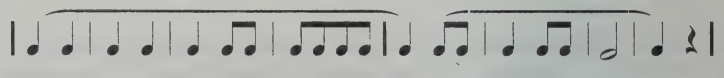
Lauluja: *Kll* N:o 41.
Snl N:o 81. 95. 251. 377. 355. 195. 202. 301.
Hlv N:o 277.
Sks II: 1. 25. 38. 67. 141. 160. 165. 288. 326. 415. 45. 477. 506.

Kun nelisävel on iskuparin jälkimäisenä iskualana, muodostaa se mitä kiinteimmän yhdyssiteen iskuparien kesken. Sävelet helähtävät keveinä, tasaisina, melkein kuin huomaamatta sävelryhmästä toiseen. Säkeitten rajalla on nelisävelessä „sidesävelien" lukumäärä suurempi kuin daktyylissä.

Sitäpaitsi on nelisävelissä iskusävelkin menettänyt suuren osan tarmostansa, kun se on lyhentynyt iskuttomiensa tasalle. Helposti korva silloin käsittää koko nelisävelen pelkiksi sidesäveliksi, ja näiden lähtökohta siirtyy siten säkeen viimeiseltä iskulta taapäin sitä edelliselle iskulle, joka muuten yleensäkin on viimeistä iskua vahvempi. Säkeen vaihtoehtoisiksi päätössäveliksi tulevat silloin ne kaksi säveltä, joista toinen on edellisen säkeen viimeisen edellisellä iskulla ja toinen seuraavan säkeen ensimmäisellä, esim.



Useissa tapauksissa pääsee kuitenkin jälkimäinen vaihtoehto selvästi voitolle. Sen vaikuttaa etenkin se seikka, ettei korva tahdo ilman erityistä aihetta tajuta ylen pitkiä kohotahteja, vaan mieluummin sellaisessa tapauksessa käsittää sävelkulun yhtenäisesti jatkuvaksi toisen säkeen ensi iskusäveleen asti, joka siten erottautuu erilleen varsinaisesta omasta säkeestään:

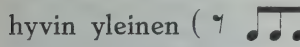
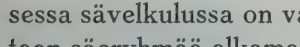


Mainitsimme jo[1] nimittävämme tätä ilmiötä *ylitahdiksi* (kreik. „diairesis", ransk. diérèse). Alkeellisemmissa harjotuksissa käyttämämme ylimääräinen fermaattisävel[2] on myös itse asiassa vain ylitahti, joka päättää koko sävelmän.

Iskuttomat sävelet, jotka lähinnä seuraavat ylitahtia, tulevat tavallaan säkeensä varsinaisiksi alkusäveliksi, niinkuin silloin kun säkeen alkuiskulla on tauko. Tätä ilmiötä nimitämme *vajatahdiksi* („prokataleksis").

Ylitahti esiintyy muulloinkin kuin nelisävelien yhteydessä, vaikka nämä sen aiheuttavat ikäänkuin omasta luonnos-

[1] Siv. 106.
[2] Siv. 71.

taan. Erinomainen esimerkki tavataan Beethovenin „kuutamo"-sonaatin päätösosassa, jossa säveltäjä itse on nuottien muodon avulla merkinnyt säerakenteen ylitahtiseksi ( j. n. e.). Ylitahdissa sävelet ikäänkuin sisäisestä innosta pulppuavat yli. Vajatahdin vaikutus on päinvastainen, pehmeä, uneksiva, mutta samalla kohoamaan pyrkivä. Säestyskuvioissa on vajatahti hyvin yleinen (); tavallisesti soi silloin basso puuttuvien iskujen kohdalla. Melodisessa sävelkulussa on vajatahti harvinaisempi; joskus sitä tavataan säeryhmää alkamassa. Puuttuvat iskut soivat silloin säestyksessä. Melodiassa useammin kerrattuna vajatahti tekee kovin levottoman vaikutuksen, ikäänkuin hyllyvällä hetteellä kulkiessa, kun „ei tunnu pohjaa jalkojen alla".[1] Kaunis esimerkki tämänkaltaisesta pitempijaksoisesta vajatahdin käyttämisestä on Chopinin c-molli-noktyrnissa (op. 48). Toisin vaikuttaa vajatahti polyfonisessa tyylissä, jolloin puuttuva iskusävel soi toisessa, melodisesti samanarvoisessa äänessä. Silloin on kokonaisvaikutus täysivoimainen ja tukeva, ilman levottomuutta; eri äänissä esiintyvä pääaihe vain pääsee vajatahtisuutensa avulla ikäänkuin huomaamatta sukeltautumaan esille milloin miltäkin taholta kesken aaltoilevaa moniäänisyyttä. Niinpä on esim. Bachin „Wohltemperirtes Clavier"-teoksessa enempi osa fuugateemoista vajatahtisia.

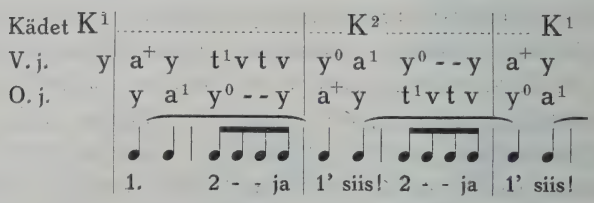
Soitinsävellyksissä on, puutteellisen säemerkinnän vuoksi, usein vaikea ratkaisevasti päättää, kuinka säeraja on käsitettävä, onko kysymyksessä yli- ja vajatahti vaiko katko- ja kohotahti. Mutta tuntuva erotus on näiden esittämisessä. Kohotahti ponnahtaa keveästi ja voimakkaasti, vajatahti raskaasti ja hitaasti. Kohotahti huippenee läheisimpään iskuun, antaen sille vauhtia ja voimaa. Vajatahti sitävastoin alkaa juuri säkeen ensimmäisen iskun jälestä, ikäänkuin sen kajahduksena ja kuitenkin siitä irroitettuna. Siitä alkava

[1] *Lussy*, Le rythme musical.

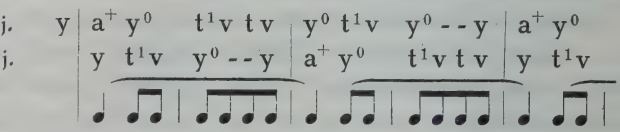
vauhti ulottuu enimmiten yli koko säkeen aina seuraavaan ylitahtiin saakka, johon se vasta huippenee. „Kohotahdista voisi säveliä pois jättää, muuttamatta oleellisesti sen laatua. Vajatahti ei sitä sietäisi; päinvastoin voitaisiin siihen lisätä iskusävel tauon kohdalle".[1] Vajatahti on sangen erikoinen taidekeino, kun sitävastoin kohotahti on aivan yleinen ilmiö, jopa yleisempi kuin säkeen alkaminen iskusävelellä. Tavallisissa lauluissa ei yli- ja vajatahtia tavata juuri ollenkaan, mutta useammin soitinsävellyksissä, etenkin korkeammissa taidelajeissa.

Rajoitumme senvuoksi niitä harjotuksissamme käyttämään ainoastaan mikäli ne itsestään aiheutuvat säerajojen rytmillisen laadun johdosta.

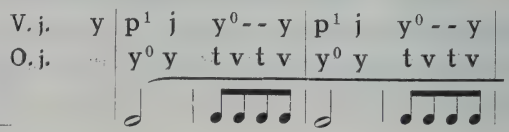
lh. 35 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, sp. + n., yli- ja vajatahdillisena.



lh. 35 B. Sama, d. + n.



lh. 35 C. Harjotus 2-iskuisin säkein, ts. + n.



[1] *Lussy.*

sh. 35 A—C. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 35 D—H. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 42.
Hlv N:o 246. 118.
Snl N:o 267 IX. 338. 399.
286. 299. 320. 346. 431.
Sks II: 122. 154. 493.
76. 130. 168. 456. 479.
Sks I: 114 b. II: 1885.

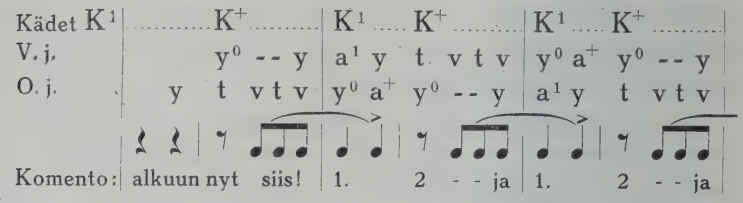
Laulun sanojen johdosta nelisävelisetkin iskualat joskus jakautuvat säkeitten rajoilla toisiaan täydentäviksi katko- ja kohotahdeiksi, kolmella eri tavalla:

Myös soitinmusiikissa tavataan vastaavia muotoja. Mutta oleellisesti on näissäkin tapauksissa, nelisävelen keveän luonteen mukaisesti, pelkkiä sidesäveliä. Jos sitävastoin edellinen säe päättyy iskutaukoon, voi seuraava säe alkaa nelisävelestä johdetulla kolmisävelisellä kohotahtimuodolla, (jossa siis nelisävelen ensi sävel on jätetty pois):

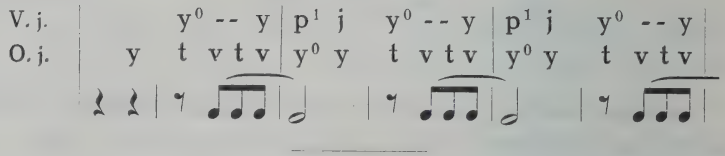
Tämä kohotahtimuoto ottaa vauhtinsa ikäänkuin tavallista pitemmältä. Se voi erikoistapauksissa olla varsin vaikuttava, esim. marsseissa ja tansseissa, mutta yleensä on sitä kuitenkin varoen käytettävä, sillä sen vaikutus voi helposti käydä pintapuoliseksi.

Harjotusliikkeissä tämänlainen kohotahti suoritetaan samoin kuin nelisävel, paitsi että kädet viedään iskuasentoon koko iskualan ajaksi.

lh. 36 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, iskualoina vuoroin nelisävelestä johtunut kohotahti ja vuoroin spondee.



lh. 36 B. Sama, spondeen asemesta täyssupiste.



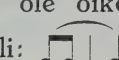
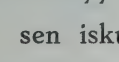
sh. 37 A—B. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 36 C—E. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

Myös katkotahtina voidaan käyttää nelisävelestä johtuneita muotoja: ja ja . Ensimmäinen niistä on kuitenkin oleellisesti sama kuin: ; sävel jää vain hiukan lyhyemmälle ja tauko alkaa hieman varhemmin. Viimeinen taas on vastaavanlainen epäoleellinen lyhennys muodosta: , joka nyt heti tämän jälkeen tulee puheeksi. Keskimäinen niistä on ainoa itsenäinen muoto, mutta suppean naisellisen päätöksensä takia niin eriskummaisen kiihkeä, että sen käytäntö supistuu aivan harvinaisiin erikoistapauksiin. Lauluissa sitä tuskin koskaan tavataan.

j. *Vastadaktyyli* ( )

Kun iskualan iskullinen puolisko jakautuu kahtia ja iskuton jää jakamatta, on rytmivaikutus, kuten jo ennen olemme huo-

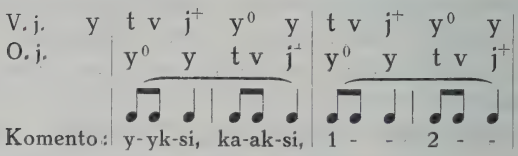
mauttaneet, varsinaisen ja luonnollisen täysi vastakohta. Iskullinen puolisko heikkenee jakautuessaan, ja iskuton jakamaton jää iskualan pisimmäksi säveleksi, vetäen siten vastustamattomasti omakseen osan iskuvoimasta. Tämä rytmi on siten ihan luonnostansa epäiskuinen; siitä selviää myös sen harvinaisuus edellä esittämiemme rytmien rinnalla. Soitinmusiikissa, etenkin tulisissa ja kiihkeissä sävellyksissä sitä tavataan useammin kuin lauluissa. Suomenkielessä on kumminkin paljon sanoja (esim. „heläjää"), jotka tavujensa laajuuden puolesta soveltuvat tähän rytmiin. Jos niitä väkisin pakotetaan muihin sävelrytmeihin, syntyy usein kovinkin luonnotonta lausutusta. Siitä syystä on tämä rytmimuoto alkanut saada yhä enemmän sijaa suomalaisessa laulumusiikissa, ja on meillä senvuoksi aihetta sitä jonkun verran harjottaa, vaikka se luonteensa puolesta kuuluu harvinaisempina pidettäviin erikoisilmiöihin.

Nimeltään tätä rytmimuotoa sanomme *vastadaktyyliksi.* Tosin se laajuussuhteissaan tarkoin vastaa runousopeissa mainittua „anapestiä"; mutta koroltaan se on päinvastainen. N. s. anapesti ei ole oikeastaan muuta kuin koho- ja katkotahtinen daktyyli:  ; sillä siinä on iskusävel jakamaton ja iskuton jakautunut kuten daktyylissäkin. Mutta vastadaktyyli on juuri tässä suhteessa siitä eriäväinen:  ; sen iskuttoman osan vaatima epäisku ei muuta asianlaitaa, sillä sitä pontevammin tulee sen rinnalla varsinaisen iskunkin päästä kuuluville.

Vastadaktyylin erikoinen rytmisävy aiheuttaa, että sitä on hieman valikoiden käytettävä. Sen kiihkoisuus vaatii tyynempiä rytmejä tasotukseksi. Ei ainakaan voida vastadaktyylejä uudistaa kovin tiheään perätysten. Toiselta puolen ei sitä yleensä sovi aivan äkkiä ja yksinäisenä käyttää kesken pelkkien tyynempien rytmien, vaan sen ilmentämän kiihkon tulee aiheutua siitä kokonaisuudesta, johon se kuuluu, ja jollakin tavalla ilmetä sävelmän muissakin osissa.

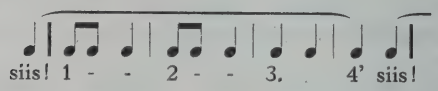
Harjotusliikkeissä vastadaktyyli on suoritettava siten, että sen jakautunut iskullinen puolisko astutaan samalla lailla kuin nelisävelessäkin (tv), mutta iskuttomalla jalka painuu alas perusasentoonsa ja rytmiin kuuluvan epäiskun ilmentämiseksi on silloin kantapäätä hiukan ponnekkaasti painallettava (j^{+}). Liike päättyy, kuten daktyyli ja nelisävel, seuraavalla iskulla jalan heittoon taapäin (y^{0}). — Ääneen lasketaessa kahdistetaan ensi ääntiö, kuten nelisävelessä, mutta sidesanaa („ja") ei tarvita.

lh. 37 A. Valmistava harjotus paikallaan 2-iskuisin säkein, vastadaktyyleissä (v.).



lh. 37 B. Sama, puoliaskelissa.

lh. 37 C. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellinen iskupari vastadaktyylinen, jälkimäinen spondeinen. Koho- ja katkotahti.

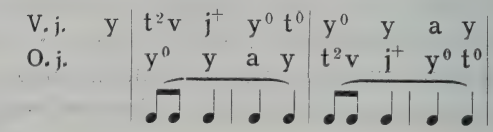


---

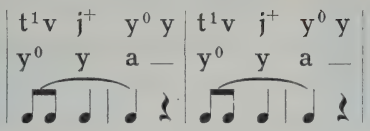
sh. 37 A. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

— — —

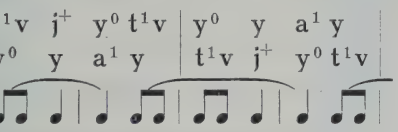
lh. 38 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, v. + sp.



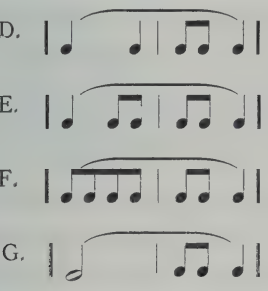
lh. 38 B. Sama, v. + katk. (tahi ts.).



lh. 38 C. Sama, v. + d.



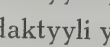
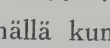
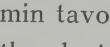
lh. 38 D—G. Sama, sp. + v., d + v., n. + v., ts. + v.



sh. 38 A—G. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 159. — 428.
Kll N:o 43—51.
Hlv N:o 336. — 57. — 190. — 272.
Snl N:o 243. 420. — 354. — 282. — 296.
Sks II: 1289. — 62. 169. 357. — 83. 175. 431.
164. 223. 392. — 438.
257. 320. 345. 458. — 155. 176.
232. 260. — 418.

k. *Keskisupiste* (♪ ♩ ♪)

Jos kuvittelisimme nelisäveltä tasajakoisen iskualarakenteen perusmuodoksi, niin voisimme sanoa toisten iskualamuotojen siitä johtuvan supistamalla yhteen sen säveliä. Niinpä syntyisi daktyyli yhdistämällä 2 ensimmäistä säveltä ( ), vastadaktyyli yhdistämällä 2 jälkimäistä (), spondee yhdistämällä kumpaisetkin sävelparit ( ) ja täyssupiste liittämällä yhteen kaikki neljä säveltä (). Mutta jos yhdistetään 2 keskimäistä säveltä (= ♪ ♩ ♪), saadaan rytmimuoto, jossa kaksi lyhempää säveltä on pitemmän kummallakin puolella; tästä johtuu sen kreikkalainen nimitys: „amfibrakhys" (= molemmin puolin lyhyt). Suomeksi nimitämme sitä *keskisupisteeksi.* Sen luonne on vieläkin kiihottavampi kuin vastadaktyylin, koska sen epäiskullinen pitkä sävel on aivan välittömästi iskusävelen vieressä (vrt. , ♪). Keskisupiste on käytännössä vastadaktyyliäkin harvinaisempi, paitsi unkarilaisessa musiikissa, jossa sitä viljalti tavataan. Riemann muuten huomauttaa,[1] että klassillisessa musiikissa usein esiintyvä korusävelinen muodostus: , oikeastaan tarkotettiin esitettäväksi tämän saman „unkarilaisen" rytmin tavoin:  . Unkarin kielessä on paljon sanoja, jotka laajuuden puolesta soveltuvat keskisupisteiseen rytmiin, ja tämä seikka on kaiketi vaikuttanut sen käyttämiseen musiikissa. Suomenkin kielessä on runsaasti tämänlaatuisia sanoja (esim. „keväällä"), ja syytä on toivoa, että laulumusiikkimme lausutus on kehittyvä kielen luonnollisia lakeja yhä tarkemmin noudattavaksi. Puhtaasti musiikillisessakin suhteessa olisi siitä suurta etua; rytmi kävisi rikkaammaksi ja omintakeisemmaksi. Tämän omituisen rytmin käyttämi-

[1] Musikalische Dynamik und Agogik.

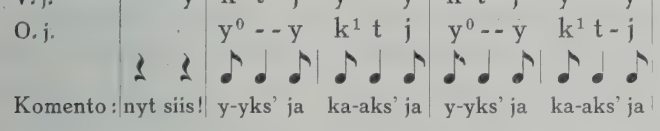
nen vaatii kuitenkin vieläkin hienompaa rytmillisen johdonmukaisuuden ja tasapainoisuuden vaistoa kuin vastadaktyylin.

Harjotusliikkeissämme suoritetaan keskisupisteen lyhyt iskusävel pelkästään kantapäällä (k, k^1, k^2), (Kuva 17.) ja sen pitkä keskisävel siirtymällä siitä jalkaterälle (t); lyhyellä päätössävelellä kantapää painuu takaisin alas, joten jalka palajaa perusasentoonsa (j). Liike päättyy jalan heittoon taapäin (y^0) seuraavalla iskulla. Toinen jalka suorittaa samat liikkeet kuin nelisävelen yhteydessä, siis ensi sävelellä kohoten taapäin (y^0) ja viimeisellä valmistautuen (y) astumaan seuraavaa askeltaan. — Ääneen laskettaessa venytetään komentonumeron ensi ääntiötä ja sen loppuääntiö jätetään pois; viimeisen sävelen kohdalle tulee sidesana: „ja", esim.

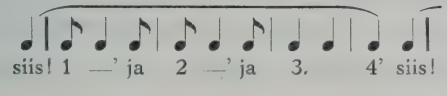
17.

y - yks' ja ka - aks' ja .....
(1 —' ja 2 —' ja) .....

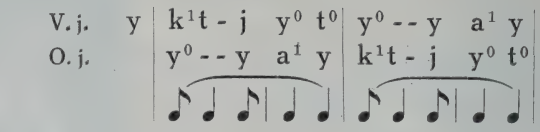
lh. 39 A. Valmistava harjotus 2-iskuisin säkein, keskisupisteissa (ks.).



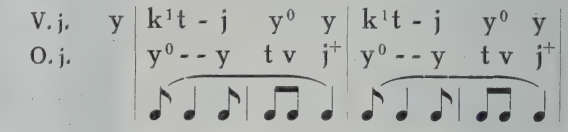
lh. 39 B. Harjotus 4-iskuisin säkein; edellinen iskupari keskisupisteinen, jälkimäinen spondeinen. Koho- ja katkotahti.



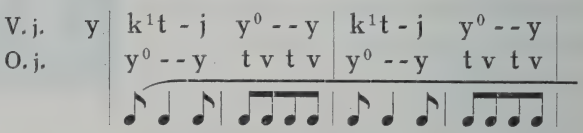
lh. 39 C. Harjotus 2-iskuisin säkein, ks. + sp.



lh. 39 C. Sama, ks. + v.



lh. 39. D. Sama, ks. + n.



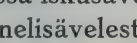
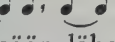
lh. 39 E—F. Sama, d. + ks., n. + ks.

sh. 39. A—F. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 52.
Snl N:o 365.

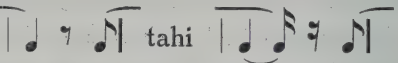
1. *Alkusupiste* (♩. ♪)

Käytännössä niin ylen harvinaisesta keskisupisteesta voimme yksinkertaisella keinolla saada johtumaan mitä tavallisimman rytmin. Tarvitsee vain yhdistää keskisupisteen kaksi ensimäistä säveltä yhdeksi (♪ ♩ ♪ = ♩. ♪), niin

saadaan rytmimuoto, jossa tasasuhtaisella lailla ovat edustettuina sekä tasaisempien että kiihkoisempien rytmien ominaisuudet. Täyssupisteesta se eroaa pelkästään sillä, että iskuttoman puoliskon jälkiosa on eri sävelenä, ikäänkuin seuraavan iskualan kohotahtina. — Spondeen kaltainen se on siten, etta iskualassa on kaksi säveltä, toinen iskullinen, toinen iskuton; erotus on siinä, että sävelet spondeessa ovat yhtä pitkät, muttä tässä iskusävel on 3 kertaa pitempi kuin iskuton. — Daktyylistä, nelisävelestä ja keskisupisteesta se eroaa siten, että näiden iskualojen keskimäiset sävelet ovat iskusäveleen yhtyneet: (). Ainoastaan vastadaktyyliin se ei ole missään läheisessä sukulaissuhteessa. — Tämä rytmi on siis sävyltään painava, kuten täyssupiste, mutta lisäksi tulee kohotahdin tapainen vauhdikkuus; se on vakava, kuten spondee, mutta ei niin tyynen tasainen; se päättyy keveästi, kuten daktyyli, nelisävel ja keskisupiste, mutta on alussa niitä painavampi. Omaa nimitystä ei tätä iskualaa vastaavalla runojalalla ole runousopeissa. Tavallisesti sitä sanotaan vain „trokeeksi", sekottamalla varsinaiseen kolmijakoiseen trokeeseen ( ). Antiikkisessa runoudessa nimitettiin „dooriseksi" iskupari, jossa tätä rytmiä seurasi spondee (). Liittyen toisiin käytäntöön ottamiimme uusiin määresanoihin nimitämme tätä iskualalajia *alkusupisteeksi.*

Alkusupiste esiintyy tavallisimmin säkeitten alussa, pontevissa, urheissa sävelmissä, (kuten esim. „Mun muistuu mieleheni nyt", „Jos sydän sulla puhdas on", „Syttynyt on sota julma"). Ainakin sen paikka useammin on iskuparien edellisessä kuin jälkimäisessä iskualassa. Siihen on luonnollinen syy tämän rytmin laadussa. Sen painava alku tuottaa koko sävelryhmälle pontevan vauhdin, ja sen keveä kohotahdintapainen iskuton sävel on sopiva yhdysside iskuparin molempain puoliskojen välillä. Jos alkusupiste sitävastoin esiintyy iskuparin jälkipuoliskona, niin sen pitkä

iskusävel saa aikaan pysähtymisen tunnetta kesken sävelkulkua, ja kokonaisvaikutus kadottaa pontensa; vauhti tyrehtyy, ja sijalle ilmaantuu jotain miettiväistä tahi siron sulavaa sävyä. — Usein tavataan alkusupiste merkittynä säerajan kohdalle, siten että sen ensimmäinen sävel on säepäätöksenä ja jälkimäinen kohotahtina (| ♩. ♪). Mutta sellaisena on alkusupiste vain näennäinen. Olisi oikeampaa silloin merkitä:



18.

Harjotusliikkeissämme on alkusupiste alettava melkein samoin kuin täyssupiste. Astuttaessa polvi notkistuu, mutta samalla ruumis taipuu hiukan eteenpäin (p^3). (Kuva 18.) Iskualan toisen puoliskon alkaessa (siis nuottia seuraavan „pisteen" kohdalla) jalka kohoaa varpailleen (v), loppusävelen kohdalla kantapää painuu maahan (j); seuraavalla iskulla jalan heitto taapäin (y^0). Toinen jalka suorittaa samat liikkeet kuin nelisävelen ja keskisupisteen yhteydessä.

Ääneen laskettaessa jätetään komentonumeron loppuääntiö pois; iskualan loppusävelen kohdalla lausutaan sidesana: „ja", esim.

yks' ja kaks' ja
(1' ja 2' ja)

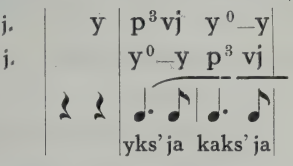
Alkusupiste on mitä tärkeimpiä tasajakoisen iskualarakenteen rytmimuotoja. Sen puuttuminen tahi esiintyminen luo erikoisen leimansa sävelmän yleissävyyn. Suomalaisissa kansansävelmissä se on hyvin harvinainen, ja sen esiintyminen niissä on jotenkin varma vierasperäisyyden merkki.

Koulujen ja kansanopistojen lauluvarastossa se on sitävastoin erittäin yleinen. Kaikkeen reippaaseen, urheaan rytmisävyyn tarvitaan jokunen alkusupiste apuna muitten rytmien joukossa. Jos se puuttuu, käy yleinen rytmisävy joko hiljaiseksi, juhlalliseksi, miettiväksi (sp., ts.) tahi vilkkaan iloiseksi, vallattomaksi (d., n.), jopa kiihkeäksi (v., ks.). Alkusupiste on myös omiansa välittämään toisten rytmien vastakkaisia ominaisuuksia ja siten sulattamaan niiden erilaiset vaikutukset kiinteäksi ja luonteenomaiseksi kokonaisuudeksi. Tähän tarkotukseen riittää sen esiintyminen edes kerran tahi pari kussakin säeparissa. Jos pelkkiä alkusupisteita kasataan perätysten yhdistämättä niitä muihin rytmeihin, kadottaa se tämän vaikutusvoimansa; rytmi käy ikäänkuin irralliseksi ja levotonna harhailevaksi.

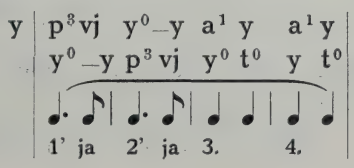
Alkusupisteen tärkeyden ja yleisen käytännön vuoksi harjotamme sen aiheuttamia rytmisommituksia tarkemmin kuin edellisistä, harvinaisemmista iskualamuodoista johtuneita.

Harjotuksia:

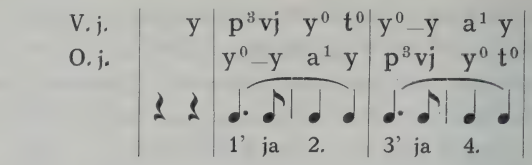
lh. 40 A. Valmistava alkusupisteharjotus 2-iskuisin säkein (as.).



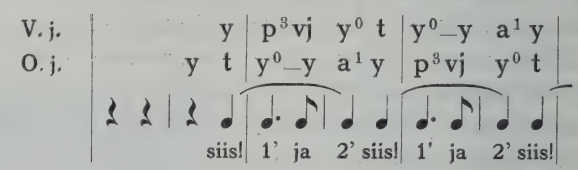
lh. 40 B. Harjotus 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari alkusupisteinen, jälkimäinen spondeinen.



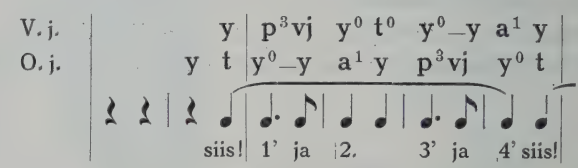
lh. 40. C. Harjotus 2-iskuisin säkein, as. + sp.



lh. 40 D. Sama, kohotahdillisena.



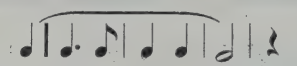
lh. 40 E. Sama kuin edell., 4-iskuisin säkein.



lh. 40 F. Sama kuin edell., jälkimäinen iskupari spondeinen.

lh. 40 G. Harjotus 4-iskuisin säkein, as. + sp. + sp. + ts.

lh. 40 H. Sama kohotahdillisena, jälkimäisessä iskuparissa ts. ja iskutauko.



lh. 40 I. Kuten edell., iskutauon edellä sp.

lh. 40 J. Harjotus 4-iskuisin säkein, sp. + sp. + as. + ts.

lh. 40 K. Sama kohotahdillisena.

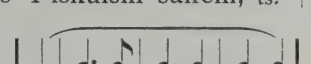
sh. 40 A—K. Kertautuvia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 40 L—N. Säepareja, joissa yksi tahi useampi iskupari on rytmiltään as. + as., as. + sp., as. + katk. tahi as. + ts.

Lauluja: *Kll* N:o 54—59.
Hlv N:o 10. 35. 93. 99. 135. 143. 199. 217 a. 240. 299. 341.
47 b. 84. 145. 154. 160. 195. 206. 234. 289. 318.
Snl N:o 170. — 36. 44. 50. 52. 59. 69. 72. 87. 89. 129. 135. 207. 232. 259. 261. 263. 297. 318. 330. 391. 393.
35. 108. 255. 267 XII. 370. 418. 438.
31. 73. 143. 274. 276. 302. 341. 342.
Sks II: 6. 28. 179. 239.
151. 361. 408.
229. 347. 421.

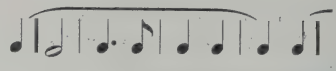
lh. 41 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, sp. + as. + sp. + katk.

lh. 41 B. Sama, typistetty kohotahti säkeen alussa.

lh. 41 C. Harjotus 4-iskuisin säkein, ts. + as. + sp. + sp.



lh. 41 D. Sama, kohotahdillisena.



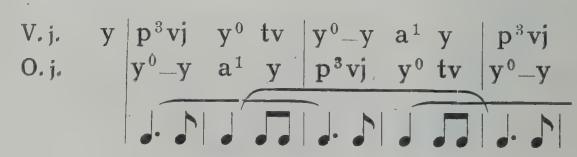
---

sh. 41 A—D. Kertautuvia säkeitä näissä rytmeissä.
sh. 41 E—F. Säepareja, joissa yksi tahi useampi iskupari on rytmiltään sp. + as. tahi ts. + as.

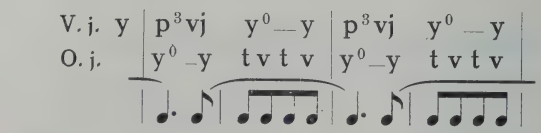
Lauluja: *Hlv* N:o 7. 27. 29. 58. 81. 83. 166. 231. 276. 94. 316.
Snl N:o 29. 40. 49. 117. 133. 210. 216. 241. 256. 266. 327. 344.
Sks. II: 308. 500. — 68. 125. 475. 1695.

---

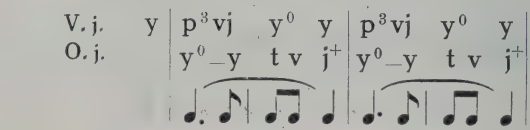
lh. 42 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, as. + d.



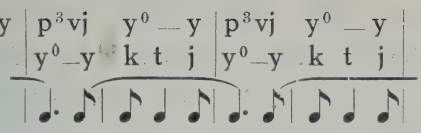
lh. 42 B. Sama, as + n.



lh. 42 C. Sama, as. + v.



lh. 42 D. Sama, as. + ks.



---

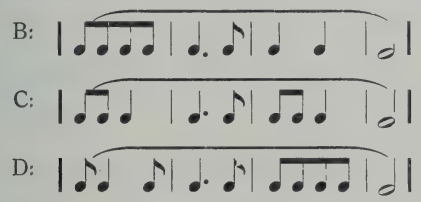
sh. 42 A—D. Kertautuvia 4-iskuisia säkeitä, joissa edellinen iskupari on näissä rytmeissä.
sh. 42 E—F. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 60—62.
Hlv N:o 23. 104. 270. — 72. 144. 159. 220.
Snl N:o 80. 127. 175. 246. 281. 350. 376. 407.
22. 104. 132. 148. 179. 197. 272. 390.
Sks II: 32. 41. 252. — 560. — 338.

---

lh. 43 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellisessä iskuparissa d. + as.

lh. 43 B—D. Sama, säkeen alussa n., v. tahi ks.



---

sh. 43 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Hlv* N:o 114. — 216 b.
Snl N:o 113. 176. 204. 206. 236. 250. — 190.
Sks II: 265. — 395.

m. *Loppusupiste* (♪ ♩.)

Yhdistämällä keskisupisteen kaksi jälkimäistä säveltä yhdeksi (♪♩ ♪= ♪ ♩.) saadaan rytmimuoto, joka on alkusupisteen suoranainen vastakohta. Iskuton sävel on iskullistansa 3 kertaa pitempi ja sen osaksi tulee niin voimakas epäisku, että iskusävelen on vaikea pitää puoliaan. Käytännössä onkin tämä kiihottava rytmi erinomaisen harvinainen. Unkarilaisessa musiikissa tätäkin tavataan enemmän kuin muualla. Joskus sitä tapaa suomalaisissakin lauluissa, milloin säveltäjä on tahtonut täten turvata sanojen kielellistä lausuntaa. Mutta niidenkin sanojen yhteydessä, jotka laajuutensa puolesta sopisivat tähän rytmiin, se enimmiten on liian jyrkkä ilmentämään sanojen ajatussisällystä.

Harjotuksissamme ei liene aihetta kiinnittää huomiota tähän rytmimuotoon. Siksi erikoinen ja harvinainen se on laadultaan. Jos välttämättä halutaan sitäkin harjottaa, sopii siihen käyttää keskisupisteeseen kuuluvaa liikettä, jättämällä vain pois palautumisen perusasentoon, siis:

k t
♪ ♩.
y - yks'
(1')

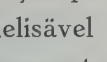
Lauluja: *Snl* N:o 156. 239. (213. 220. 412. 428.)

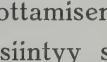
n. *Muunnetut iskualat.*

Kun iskualan puolisko jakautuu kahdeksi säveleksi, niin nämät ovat luonnollisimmin keskenänsä yhtäpitkiä, kuten kaikissa tähänastisissa harjotuksissamme on ollut asianlaita. Jakautuminen ei silloin aiheuta rytmin luonteeseen muuta muutosta, kuin sen vilkastuttavan vaikutuksen, minkä jakautuminen luonnostaan tuo mukanansa. Toisin on asianlaita,

jos jakautumisesta syntyvät sävelet ovat eripituisia. Silloin niiden keskinäinen epätasainen suhde vetää puoleensa erityistä huomiota ja tuottaa rytmiin aivan erikoista lisäsävyä.

Suhde saadaan epätasaiseksi kahdella eri lailla, joko käyttäen kolmijakoa tahi niin että tasajako ulotetaan puolta pienempiin aikayksikköihin.

Edellinen tapaus on harvinaisempi ja enimmiten vain tilapäistä laatua. Iskualan jaettava puolisko jakautuu 2 säveleksi, joista edellinen on puolta pitempi kuin jälkimäinen. Se merkitään tilapäisyyttä osottavalla „trioli"-merkillä (esim. daktyylisessä rytmissä:). Jos tämänlainen jakautuminen esiintyy säännöllisesti, niin että iskualapuoliskojen tavallinen tasajako syrjäytyy, voidaan iskualat merkitä $\frac{6}{8}$-tahtiin: (spondee , täyssupiste , daktyyli , vastadaktyyli , nelisävel  , alkusupiste). Mutta tämänlainen rytmirakenne tulee useammin kysymykseen *3-jakoisen rytmin laajennuksena kahdenkertaiseen* mittaan kuin tasajakoisen rytmin muunnoksena. Senvuoksi siirrämme sen harjottamisen myöhempään yhteyteen.

Jälkimäinen tapaus esiintyy sitävastoin hyvin yleisesti. Se muodostuu siten, että jaetun iskualapuoliskon jälkimäinen sävel vieläkin jakautuu kahtia ja edellinen näistä sen osista sulautuu iskualapuoliskon edelliseen säveleen, lisäten sen aika-arvoa puolella sen mitasta. Silloin jälkimäinen osa yksistään jää itsenäiseksi säveleksi, puolta lyhyemmäksi kuin alkuperäinen sävel (). Sävelten rytmillinen suhde muuttuu täten samaksi kuin alkusupisteessa, vaikkakin puolta pienemmissä aika-arvoissa. Rytmillinen vaikutuskin on alkusupisteen tapainen. Edellinen sävel pitenee painavammaksi, jälkimäinen lyhenee keveämmäksi, ja iskualan koko rytmi käy vastakohtaisemmaksi ja vauhdikkaammaksi. Vaikutus on jonkun verran erilainen eri isku-

alalajeissa, riippuen siitä, kohtaako muutos iskullista vai iskutonta puoliskoa vaiko molempia. *Daktyylissä* muuttuu iskuton puolisko ponnahtavammaksi, siinä kun edellinen iskuton sävel pitenee melkein iskusävelen vertaiseksi ( ). *Vastadaktyyli* taas muuttuu tasapainoisemmaksi, koska siinä juuri iskusävel pitenee jotenkin täyteen mittaansa ( ). *Nelisävel* saa keveään sävyynsä jotain hypähtävää lisävivahdetta ( ). Nimitämme näitä iskualoja *muunnetuiksi* daktyyleiksi, vastadaktyyleiksi ja nelisäveliksi; nelisävel on sitäpaitsi joko *täysimuunteinen, alkumuunteinen* tahi *loppumuunteinen.*

Niin yleisesti kuin tavataan muunnetut iskualat täten sävellettyinä ja nuotteihin merkittyinä, yhtä yleistä on kuitenkin niiden esittäminen, niin laulussa kuin soitossa, 3-jakoisuuden mukaisesti, (esim. esitetään kuin). Siten ne menettävät vauhtinsa terävyyden; sijalle tulee 3-jakoisen rakenteen keveää sulavuutta. Säveltäjäin tarkottama vaikutus muuttuu siis perinpohjin toisenlaiseksi. Pianonsoittajille *Carpe*[1] ehdottaa tämän epäkohdan voittamiseksi 2-äänisiä sormiharjotuksia, joissa toinen käsi soittaa tavallisia nelisäveliä ja toinen muunnettuja:

Melodisessa sävelkulussa on varottava muunnettujen iskualojen liiallista kasaantumista. Sillä helposti ne aikaansaavat sellaisen vaikutuksen, ikäänkuin iskuja olisi kahta vertaa tiheämmässä ja siten iskualat olisivat puolta lyhyemmät. Rytmivaikutus muuttuisi aivan toiseksi kuin alkuaan olisi tarkotettu; esim. täysimuunteisen nelisävelen ( ) sijalla olisi 2 nopeata alkusupistetta ( ) eli oik.

[1] Der Rhytmus 1900; ks. myös *Ralph Bellair:* Melodic and rhytmic Primer.

), siis tyynen tempon ja keveästi hypähtävän rytmin sijaan tulisi kiihkeä tempo ja pontevan voimakas rytmi. Säestyskuvioissa sitävastoin tavataan muunnettuja iskualoja rytmin alinomaisenakin liikehtimismuotona.

Päinvastaiseksi muunnettua jakautuvien sävelten suhdetta ei laulusävellyksissä tavata. Soitinmusiikissakin ovat harvinaisia sellaiset ylen kiihkoiset rytmit: (
j. n. e.).[1]

Harjotusliikkeissä on otettava huomioon muunnettujen iskualojen kannustava rytmisävy. Senvuoksi ei voida suorittaa samalla jalalla epätasaisesti suhtautuvia sävelpareja, vaan on niihin käytettävä kummankin jalan liikkeitä. Rytmin terävyys saadaan ilmenemään *hypähtämällä* (h, h^0) sävelpariin kuuluvien sävelten välillä. Molemmat sävelet astutaan keveästi, edellinen sävel jalkaterällä puoliaskelin (t^1), jälkimäinen melkein vain varpailla jälkiaskelin (v^0); jälkiaskelesta jalka heitetään taapäin (y^0). Loppumuunteisessa nelisävelessä (
), jossa ensin on samalla jalalla astuttava tasajakoinen sävelpari (tv), ei seuraavan epätasaisen sävelparin alkusävel saa eri askelta, vaan sama jalka palajaa varpailta jalkaterällensä ja siitä sitten hypähtää.

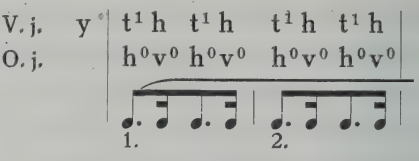
Tarpeetonta on harjottaa muunnettujen iskualojen liittymistä säkeiksi ja säepareiksi kaikissa eri mahdollisuuksissaan, keskenänsä ja toisten iskualojen keralla. Vähällä vaivalla voidaan, jos halutaan, muodostaa tähän kuuluvia harjotuksia entisistä, vaihtamalla daktyylit, vastadaktyylit ja nelisävelet vastaaviksi muunnetuiksi iskualoiksi.

Ääneen laskettaessa olisi yhtä työlästä kuin tarpeetonta keksiä eri vivahteita kutakin muunnettua iskualaa varten. Niissä kaikissa on mieluimmin laskettava aivan tavallisesti, (kuten spondeissa ja täyssupisteissa), paitsi että tavut terävästi erotetaan, esim.

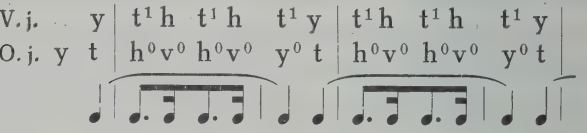
yk' - si', kak' - si' .....

[1] esim. *Beethoven:* Sinfonia eroica, 2. osan ensi aihe.

lh. 44 A. Valmistava harjotus 2-iskuisin säkein, muunnetuissa nelisävelissä (mn.).



lh. 44 B. Sama, edellinen iskuala kuten edell., jälkimäinen spondeinen.
Koho- ja katkotahti.



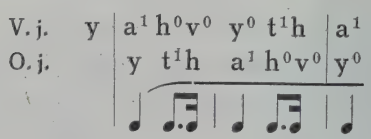
---

sh. 44 A—G. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

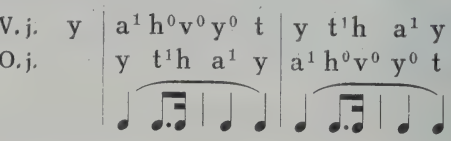
Lauluja: *Snl.* N:o 220. 372.
Sks. II: 7.

---

lh. 45 A. Valmistava harjotus 2-iskuisin säkein, muunnetuissa daktyyleissä (md.)



lh. 45 B. Sama, md. + sp.



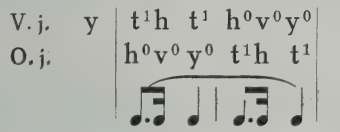
---

sh. 45 A—I. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

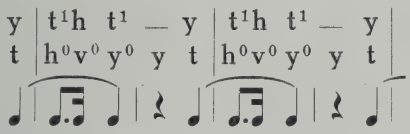
Lauluja: *Kll* N:o 63.
Hlv N:o 335. — 181. 228.
Snl N:o 13. 43. 82. 128. 178. 231. 267 XII. 283. 324. 328. 352. 408. 432.
Sks II: 5. 119. 267. 374. 407.

---

lh 46 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, muunnetuissa vastadaktyyleissä (mv.).



lh. 46 B. Sama kohotahdillisena, jälkimäisessä iskualassa taukoisku.



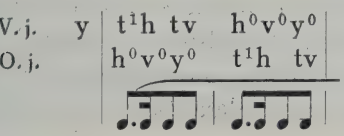
---

sh. 46 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

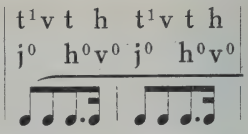
Lauluja: *Hlv* N:o 129.

---

lh. 47 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, alkumuunteisissa nelisävelissä (an.).



lh. 47 B. Sama, loppumuunteisissa nelisävelissä (ln).

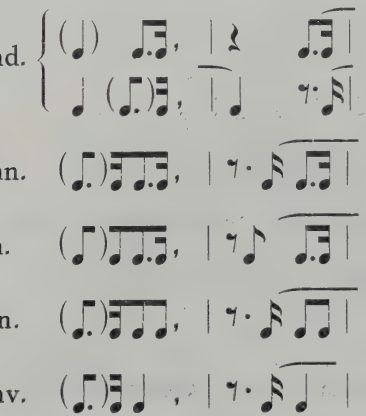


---

sh. 47 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Hlv* N:o 347. 349 a.
Snl 139. 192. — 351. 203. 223.
Sks II: 424. — 106. 131. 460.

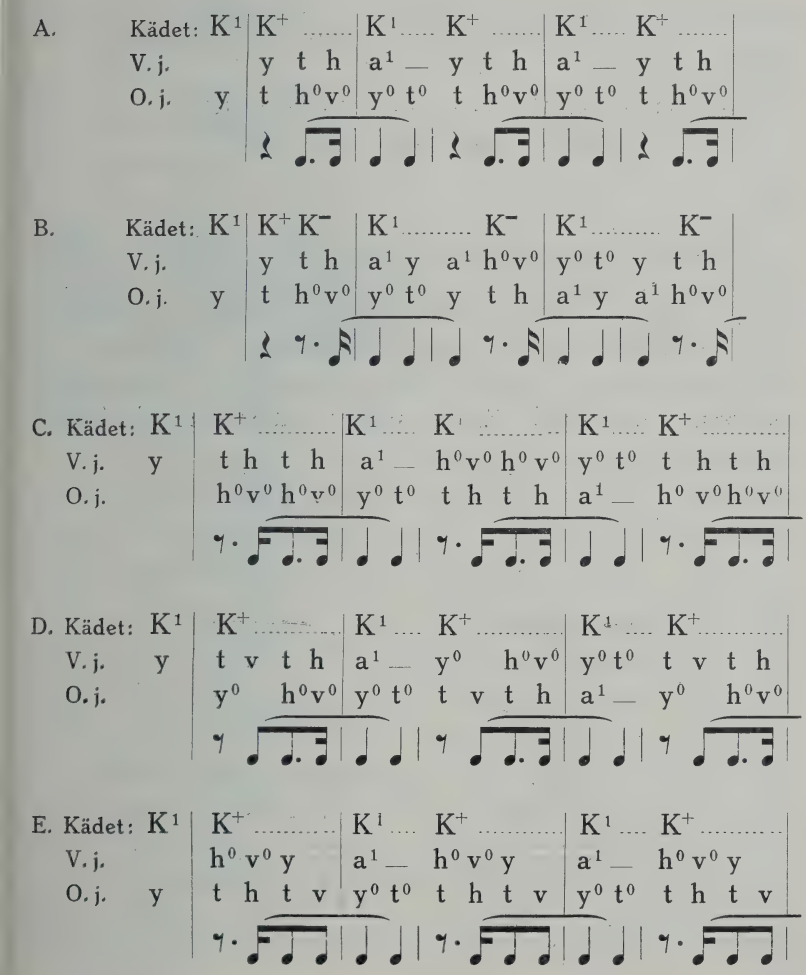
Muunnettuja iskualoja typistämällä saadaan useita erilaisia *kohotahti*muotoja, joiden yhteisenä ominaisuutena on vauhdinannon terävyys. Luettelemme ne tässä, asettaen niiden rinnalle iskualat, joista ne johtuvat.

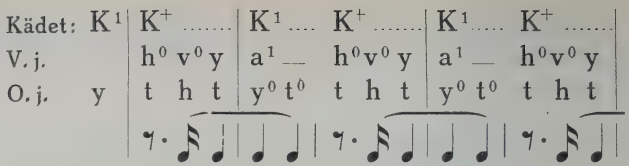


Harjotusliikkeissä nämät kohotahdit suoritetaan samoin kuin vastaavat typistymättömät iskualat. Käsivarret vain viedään tauon kohdalla iskuasentoon (K^+) tahi taukoasentoon (K^-), josta ne palautetaan vasta seuraavalla iskulla

entiseen asentoonsa. Taukoiskun kohdalla on astuttava keveästi jalkaterällä, ja samalla jalalla, jolla astuttiin lähinnä ennen taukoa.

lh. 48 A—F. Harjotuksia 2-iskuisin säkein, liittäen muunnetuista iskualoista johtuvia kohotahteja spondeisiin iskualoihin.

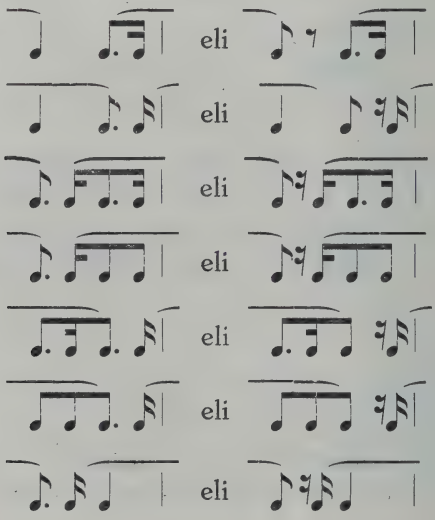


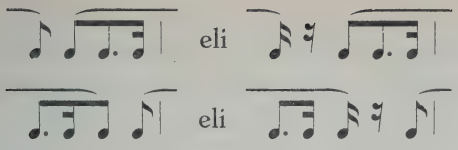


sh. 48 A—F. Säkeitä ja säepareja, joissa esiintyy muunnetuista iskualoista johtuneita kohotahteja.

Lauluja: *Snl* N:o 119. 161. 209. 247. 313.
Sks II: 40. 254. — 99. 313.

Kun muunnetut iskualat esiintyvät säkeitten rajoilla, on niiden vaikutus jotenkin sidesävelten tapainen, vaikkapa niihin kuuluvat sävelet selvästi liittyisivätkin eri säkeisiin, toiset säepäätöksenä ja toiset kohotahtina. Nuotteihin on silloin usein tauko merkitty, jonka aika-arvo on vähennetty edellisestä sävelestä. Rytmi pysyy silloinkin oleellisesti samana:





o. *Korusävelet.*

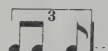
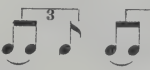
Esittämiämme tasajakoisia iskualamuotoja on luvultaan jonkun verran toistakymmentä, laskematta mukaan kohotahtien tuottamia lisävivahteita. Niistä johtuvia erilaisia iskuparimuotoja on jo hyvän joukon toista sataa. Neliiskuisia säkeitä saadaan näistä muodostumaan parikymmentä tuhatta eri lajia. Ja kuitenkaan eivät rytmivivahteitten vaihtelut ole silläkään tyhjentyneet. Esittämämme rytmilajit muodostavat vain niiden säännöllisen, laulurunouteen perustuvan kantajoukon. Yhteisenä tuntomerkkinä on niillä se ominaisuus, että kutakin säveltä voi laulussa vastata eri tavu, joskin joskus liitetään useampiakin säveliä samalle tavulle. — Mutta sävelet voivat jakautua vieläkin lukuisampiin ja pienempiin osasäveliin, niin pitkälle kuin korvan on mahdollista niitä erottaa; ja siten johtuu eri iskualamuodoista monilukuisia muunnoksia. Laulussa sellaiset ylimääräiset osasävelet kuuluvat milt'ei poikkeuksetta samalle tavulle. Niiden rytmillisellä vaikutuksella ei ole mitään itsenäistä merkitystä; ne esiintyvät vain tilapäisinä liverryksinä, ikäänkuin varsinaisten sävelten satunnaisena huojumisena. Sama vaikutus on niillä myös soitinmusiikissa, jossa niitä tavataan paljoa runsaammin kuin laulussa.

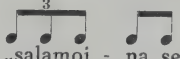
Näitä säveliä nimitämme yhteisesti *korusäveliksi* („koloratuureiksi"). Laadultaan niitä on vaikka kuinka monenlaisia. Enimmiten ovat kuitenkin samasta kantasävelestä johtuvat korusävelet keskenänsä yhtäpitkiä. Siten ne paraiten vastaavatkin värähtelevää, helmeilevää yleisluonnettansa, niin ettei mikään korusävel vedä erikoishuomiota puoleensa,

vaan vaikutukseen pääsee ainoastaan niiden yhteisen melodisen kaarroksen kokonaisuus. — Korusävelet ovat omiansa ilmentämään tunteen vapaata leijaamista säännöllisten olosuhteitten yläpuolelle. Liiallinen korusävelisyys tekee helposti pintapuolisen vaikutuksen; kohtuullinen ja taiten käytetty taas ilmentää tunne-elämän runsainta kukkeutta.

Laulussa tavataan korusäveliä yleisimmin iskualojen iskuttomassa puoliskossa. Onkin luonnollista, että korusävelten keventävä vaikutus kohdistuu niihin säveliin, joiden ilmankin tulee olla keveitä. Niinpä esiintyy daktyylin iskuton puolisko jaettuna kolmeksi säveleksi, kahden asemesta ( ). Esimerkkinä mainittakoon Merikannon „Vallinkorvan laulu“ (Snl N:o 79), jossa säveltäjä on tämän keinon avulla saanut heläjävästi esille, kuinka

„huilut iloisest' vas - taan soi“.

Toisenlaista sävelmaalailua ovat samalla keinolla aikaansaaneet Faltin (Takokaa“, Snl N:o 130), Wegelius („Kaarina Maununtyttären kehtolaulu“, N:o 183) ja *Törnudd* („Terve, Magyar“, N:o 221). Kahdelle eri tavulle jakautuneena tavataan sama 3-sävelinen korukuvio esim. tunnetussa kansanomaisessa laulussa „Kanteleelle“ (Snl N:o 335), esiintyen kohotahtina (), sekä „Porilaisten marssissa“ (N:o 201), iskualan molemmissa puoliskoissa, nelisävelen sijaisena (). Iskullisena ja kolmelle tavulle jakautuneena on samaa korusävelrytmiä käyttänyt Sibelius laulussaan „Isänmaalle“ (N:o 105); harvoin kysymykseen tuleva tavujenkin liikamäärä kuvailee siinä sattuvasti ajatuksen tulisuutta:



„salamoi - na se tuntehet saa palamaan.“

Laulunjohtajat tietänevät sanoa, kuinka vaikeata on saada kahden viimeksimainitun yleisesti levinneen laulun rytmi kunnolla sujumaan näissä erikoisenlaatuisissa korusävelisissä kohdissa.

Myös alkusupisteen kevyt loppusävel jakautuu mielellään kahdeksi vieläkin kevyemmäksi. Alkusupisteen luontainen vauhti saa siitä vielä enemmän lennokkuutta; sävelet hulmuavat ikäänkuin liehuvin lipuin (♩. ♬). Esimerkkinä mainittakoon viimeinen säe laulussa „Nouse, riennä, Suomen kieli!“ (Snl N:o 168):

sekä Merikannon „Työväen marssista“ (N:o 317) toisen lausekkeen alkusäkeet:

Korusävelien jakaantuessa kahdelle eri tavulle tämä rytmi tuntuu jotenkin kankealta (esim. Snl N:o 187 ja 215).

Harjotusliikkeitä ei tarvita korusävelien oppimiseksi. Tärkeätä on vain selvittää iskualan vastaava koruton muoto ja korusävelkuvion johtuminen siitä; jopa voisi olla hyödyksi harjottaa kysymyksessä olevat kohdat ensin koruttomassa muodossaan vastaavine liikkeineen, ja sitten korusävelisenä käyttäen samoja liikkeitä. Jos välttämättä tahdotaan korusäveletkin eri liikkeillä osottaa, niin riittää siihen joku yhteinen käsiranne- tahi sormiliike, välittämättä kunkin korukuvion erikoismuodostuksesta.

Sävellysharjotuksissa voisi olla hyödyksi muodostella korukuvioisia muunnoksia entisistä säepariesimerkeistä. Siinä on kumminkin tarvis säästeliäisyyttä, jos mieli saada tulokset hienoiksi ja sopusuhtaisiksi. Mutta paljon tärkeäm-

pää olisi tutustua mestarien korukuvioita sisältäviin sävelmiin ja niistä koettaa ikäänkuin kuoria esille niiden koruton muoto (ks. sh. 49, A—C).

Lauluja: *Hlv* N.o 37. 86.
Snl N:o 79. 183. 187. 201. 221. 317. 335. 385.
Sks II: 59. 194. 285. 341. 363. 410. 451. 490. 497.

p. *Yhdyssävelet.*

Niinkuin korusävelet poikkeavat rytmirakenteitten säännöllisistä puitteista sävelten ylimääräisen jakautumisen kautta, samoin johtuu päinvastainen erikoinen rytmivaikutus siitä, että kaksi eri iskualaan kuuluvaa säveltä liittäytyy yhdeksi. Täten syntyviä iskualasta toiseen ulottuvia säveliä nimitämme *yhdyssäveliksi*.

Korusävelten vaikutus on keventävä, sulostuttava, yhdyssävelen jykevä, naseva. Korusävelet ovat ikäänkuin keveämpien iskualojen, daktyylien ja nelisävelien, huipennusta äärimmilleen. Samoin yhdyssävelessä huipentuu täyssupisteitten tarmokas sävy, johon sitäpaitsi usein liittyy myös epäiskun tuottamaa kiihkoisuutta. Korusävelinen rytmi on luonteeltaan lyyrillinen, yhdyssävelinen draamallinen, soveltuen sekä traagilliseen että koomilliseen ilmeeseen.

Yhdyssäveliä on kahta lajia, riippuen yhtyvien sävelten asemasta iskualojen rakenteessa. Jälkimäinen näistä sävelistä on tietysti aina iskullinen, mutta edellinen on joko iskullinen tahi iskuton, esim.

Edellisessä tapauksessa on yhdyssävelen vaikutus vakavampi ja tyynempi, jälkimäisessä jyrkempi ja kiihkeämpi. Jonkinlainen välivivahdus syntyy, jos kumpikin sävel on iskullinen, mutta jälkimäisen isku on edellistä voimakkaampi

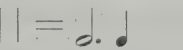
(esim. Snl 358. 305.). Joka tapauksessa on yhdyssävel esitettävä siten, että sen johtuminen kahdesta eri sävelestä käy havaittavaksi. Muuten tuntuisi sävelen ylimääräinen piteneminen aiheettomalta ja rytmin kulkua ehkäisevältä. Huomio on kiinnitettävä siihen, *ettei yhdyssävelen jälkiosan isku mene hukkaan*. Tämä on suorimmin aikaansaatavissa siten, että edellisen sävelosan aikana ääni paisuu ja siitä huippenee jälkiosan iskuun asti, esim.

Mutta epäsuorasti saadaan sama tulos, jos isku esiintyy vain säestyksessä. Erikoistapauksissa vaikuttaa samaa myös täydellinen iskuttomuus („salaisku").[1]

Usein on yhdyssävel vain näennäisesti kysymyksessä, jos säettä päättävä *iskutauko* on jätetty nuotteihin merkitsemättä ja sen aika-arvo lisätty edelläkäyvään säveleen. Tutustuimme tähän seikkaan jo taukoiskujen yhteydessä.[2]

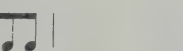
Tarkastamme nyt kumpaakin yhdyssävelten lajia eriksensä.

Iskulla alkavaan yhdyssäveleen, eli *iskuyhtymään*, kuuluu tasajakoisessa tahtilajissa aina ensin täyssupiste sekä siihen liittyvä seuraavan iskualan alkusävel:

ts. + sp. 

ts. + d.

ts. + n.

ts. + as. 

ts. + md. j. n. e. (ks. sh. 50 A—F).

[1] Siv. 56.
[2] Siv. 93.

Iskuyhtymän tapainen rytmi johtuu myös muunnetun daktyylin kahden ensimmäisen sävelen yhdistymisestä:

(„muunnettu alkusupiste").

Tämäkin rytmi vaatii äänen paisuttamista sävelen alkuosalla aina yhtymäkohtaan asti:

Ellei tätä seikkaa oteta huomioon, käy esitys helposti tavallisen alkusupisteen kaltaiseksi ja rytmin tarkotettu terävyys menee hukkaan (ks. sh. 51 A).

Lauluja: *Snl* N:o 111. 137. 333.
Sks II: 183.

Iskuttomana alkava yhdyssävel on enimmiten epäiskuinen; sitä nimitetään *synkoopiksi.* Synkoopin epäisku johtuu siitä, että sen jälkiosaan kuuluva isku siirtyy ikäänkuin jo ennakolta soimaan sen edellisellä osalla. Siitä syntyy vauhdikas, ryntäävä rytmisävy. Vienompikin tunnelma sietää synkooppeja, jos ääni alkaa pehmeästi ja vähitellen paisuu yhtymäkohtaa kohti. — Koska synkoopissa edellinen osa on iskuton, ovat sen rytmilliset sommitukset melkein yhtä lukuisat kuin iskuparimuodotkin eli siis alun toista sataa. Tavallisissa lauluissa synkooppi tulee harvoin kysymykseen (ks. sh. 52 A—E).

Mutta soitinmusiikissa, etenkin uudemmassa, on synkooppi mitä tärkeimpänä rytmiaineksena. Tuskin mikään muu taidekeino on siinä määrin edistänyt soitinmusiikin draamallista ilmekykyä. Myös polyfonisessa kuoromusiikissa on synkoopilla suuri merkitys, kun äänet sen avulla pääsevät ikäänkuin lomittain kulkemaan.

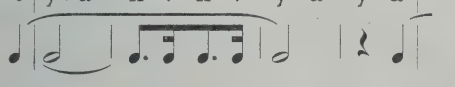
Harjotusliikkeissä voidaan yhdyssävelet esittää ikäänkuin ne olisivat osasäveliinsä jakautuneina, paitsi että kumpaiseenkin

osaan kuuluva liike suoritetaan samalla jalalla ja samalla paikalla; toinen jalka viedään kuulumattomasti viereen (a⁻) ennen yhtymäkohtaa. Esim.

V. j. y | p³vj y⁰t⁰ y⁰a⁻ y⁰ - - y | a¹ y
O. j. | y⁰ y a¹ y p¹j(y) t v t v | y⁰ t⁰

(*Snl* 333).

V. j. | p¹j(y) t h t¹h p¹j — y |
O. j. y t | y⁰a⁻ h⁰v⁰h⁰v⁰ y⁰a⁻ y a⁺ |



(*Snl* 211).

V. j. y a¹ y a¹— | y⁰ t⁰
O. j. y⁰ t⁰ y t(y) | a⁺ y

(*Snl.* 67).

V. j. y | t¹v j(y) a⁺ y
O. j. y t v | y⁰ a⁻ y⁰ t⁰

(*Snl* 380).

Sävellysharjotuksissa sopii muodostella yhdyssävelisiä muunnoksia entisistä säepariesimerkeistä; mutta ennen kaikkea tulee oppilaan tutustua mestarien käyttämiin yhtymämuotoihin ja niitä asetella yksinkertaisiin rytmeihin (ks. sh. 53 A—E).

Lauluja. *Hlv* N:o 33. 111. 162.
Snl N:o 39.
Sks II: 567.

q. *Sisätauot.*

Taukojen luonnollinen paikka on säeryhmien rajoilla; siten ne saattavat rytmirakenteen yleispiirteet selviksi ja ha-

vainnollisiksi. Jos tauot erottavat samaan ryhmään kuuluvia säkeitä toisistaan, on vaikutus jo jonkun verran tavallisuudesta poikkeava; niinhän puheessakin saadaan jännitystä aikaan käyttämällä useita lyhyitä lauseita perätysten. Vielä jännittävämmäksi käy puhe, jos se pysähtelee keskellä lausetta. Samoin on taukojenkin vaikutus kiihottava, jos ne esiintyvät säkeen sisällä erottamassa samaan säkeeseen kuuluvia säveliä. Nimitämme sellaisia taukoja *sisätauoiksi*. Säkeitten rajoilla olevat tauot nimitämme *rajatauoiksi*.

„Sisätauon sävy on sitä kiihottavampi, mitä iskullisemmalla kohdalla se esiintyy. Niinmuodoin on pääiskullinen tauko kaikista jännittävin. Melkein tauon tapaan vaikuttaa sellaisella kohdalla myös äkillinen pp."[1] Toiset iskulliset tauot vaikuttavat keveämmin; ja iskuttomat tauot ovat vain ikäänkuin pirteätä höystettä. Tähän kuuluu myös *staccato*- ja *portamento*-esitys; kummassakin sävelet päättyvät varhemmin kuin nuottien arvo osottaa, ja aika-arvon täydennyksenä on iskuttomia sisätaukoja, joita ei tarvitse merkitä, kun esitys kokonaisuudessaan on määrätty täten suoritettavaksi.

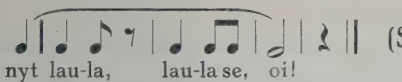
Tavallisissa lauluissa rajoittuu sisätaukojen käytäntö varsin vähäiseen. Joskus aiheuttaa suomenkielinen lausunta säkeen alkamisen puolta iskualaa myöhemmin, jottei venytettäisi säkeen alkuun osuvia lyhyitä avonaisia tavuja. Tästä johtuva pääiskullinen tauko ei ole helppo esittää täsmällisesti ja luontehikkaasti, esim.

(Snl 154.)

(Snl 425.)

[1] *Riemann*, Musikalische Dynamik und Agogik.

Iskuton sisätauko sitävastoin ei tuota vaikeuksia, esim.



(Snl 366.)

(ks. sh. 54 A – C).

Korkeammassa laulutaiteessa, etenkin draamallisessa, tavataan sisätaukoja useammin. Ja soitinmusiikissa ne esiintyvät tavantakaa. Jos yleensä verrataan toisiinsa laulun ja soitinmusiikin melodiikkaa, niin voidaan havaita, että soitinmusiikille ominaista on juuri niiden erikoisten taidekeinojen runsas käyttäminen, jotka laulussa tulevat kysymykseen vain poikkeustapauksissa. Niin pian kuin soittimilla ei suorastaan jäljitellä laulunomaista tyyliä, ilmaantuu sävelkulkuun korusäveliä, yhdyssäveliä ja sisätaukoja. Juuri näiden tyylipiirteitten kautta esim. Beethovenin pianosonaattien teemat eroavat Schubertin ja Schumannin laulumelodiikasta; sillä varsinainen melodinen kokoonpano on niissä pääasiallisesti varsin samansukuista.

Mutta runsaimpaan moninaisuuteensa nämät soittimellisen rytmiikan erikoisuudet puhkeavat *säestyskuvioissa*, joissa ei laulunomaisuus tule kysymykseen edes pohjaltakaan. Uudenaikaisen soitinnustaidon kehitys riippuu hyväksi osaksi juuri säestävien soittimien rytmillisestä käsittelystä; siinä piilevien rajattomien mahdollisuuksien avulla saadaan sointivärien vaihtelu ilmentämään säveltäjän tarkottamain tunnelmaväreiden kaikkein hienoimpiakin vivahteita.

Laulussa on iskualamuodoilla rajansa, jotka niille asettaa kielen lausunta ja ihmisäänen luonnollinen käyttötapa. Senvuoksi laulutyyli pyrkii suurempaan vaihteluun säe- ja lausekerakenteen alalla, päästäkseen siten draamallisempaan vaikutukseen. Soitinmusiikissa on asianlaita toinen. Soittimien tekniikka on monta vertaa monipuolisempi kuin ihmisäänen, eivätkä mitkään kielelliset seikat aseta rajoittavia

vaatimuksia. Siten on soitinmusiikin päävoima juuri iskualojen rytmillisissä vaihteluissa.

Harjotusliikkeitä tuskin tarvittaneen erikoisesti sisätaukojen osottamiseksi. Käsivarsien isku- ja taukoasennot soveltuvat niihin yhtä hyvin kuin rajataukoihin, jos välttämättä halutaan liikkeillä ilmentää sisätaukojakin.

Sävellysharjotuksissa on sitävastoin vaikea tulla toimeen tähänastisilla esimerkeillä. Sisätauot ovat itsessään niin draamallinen taidekeino, että on työlästä niitä sovelluttaa pelkkien säkeitten ja säeparien vaatimattomiin puitteisiin; tulos tuntuisi väkinäiseltä ja teeskennellyltä. Mutta mestarien sisätaukoisten sävelaihetten tarkastaminen ja niissä tavattavien sisätaukojen poistaminen olisi epäilemättä yhtä hyödyllinen harjotus, kuin vastaava menettely korusäveliin ja yhdyssäveliiin nähden (ks. sh. 55 A—F).

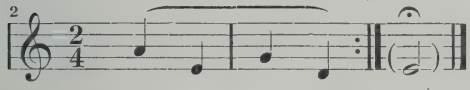
Lauluja: *Hlv* N:o 140.
Snl N:o 105. 211. 273. 366. 425.
Sks II: 227.

Liite I.

Sävellysharjotus-esimerkkejä.

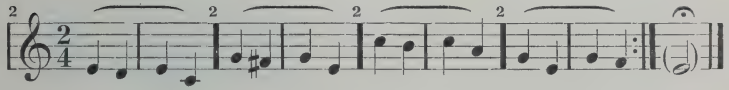
Brahms (alk, D-duuri, $\frac{4}{4}$).

1 A.



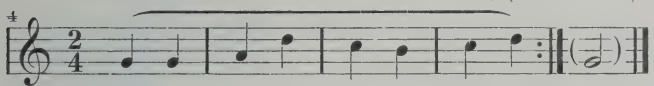
Ilmari Krohn.

1 B.



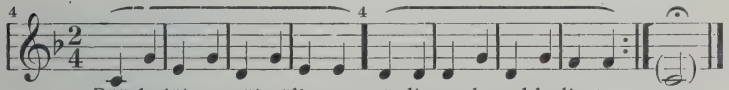
Beethoven (alk. f-molli).

2 A.



Runosävelmä Inkeristä (Sks IV 29).

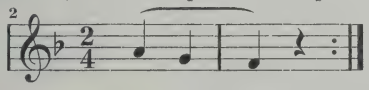
2 B.



Pääskyläinen päi-välin-tu, yö-lin-tu le-pakkolin-tu.

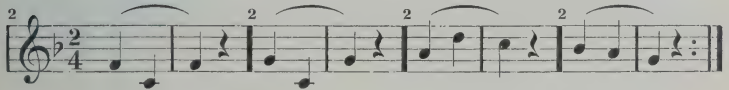
Beethoven (alk. Es-d., päätössävel pitennetty, ♩. 𝄾).

3 A.



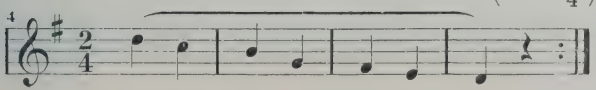
Ilmari Krohn.

3 B.



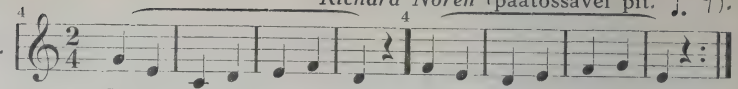
Schumann (C-d., $\frac{4}{4}$).

4 A.



Richard Norén (päätössävel pit. ♩. 𝄾).

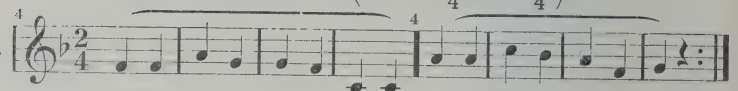
4 B.



I - sä las-ten ar-mi-as, kait-se mu-a, pie-noistas!

Hjalmar Backman (iskuala $\frac{1}{4}$, tahti $\frac{2}{4}$) Snl 391.

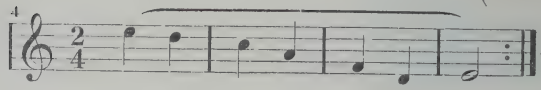
5 A.



Tu-han-si-a ti-mant-ti-a ilmass' säihkyy, kimmeltää,

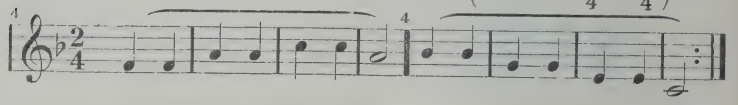
Schumann (d-m., $\frac{4}{4}$).

6 A.



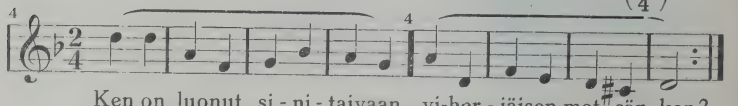
Haydn (C-d., isk. $\frac{1}{4}$ t. $\frac{2}{4}$).

6 B.



Mikael Nyberg ($\frac{4}{4}$).

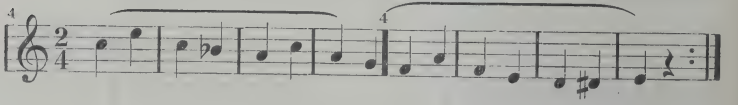
6 C.



Ken on luonut si-ni-taivaan, vi-her-jäisen met-sän ken?

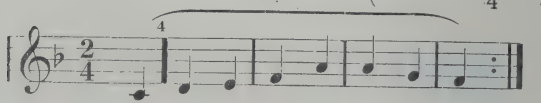
Schumann (f-m. päätössävel 𝅗𝅥).

7 A.

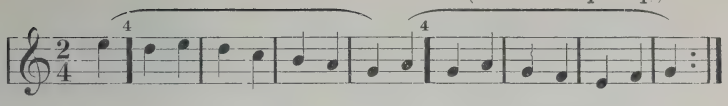


Schumann (E-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

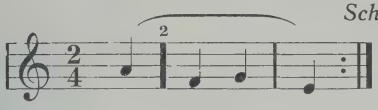
8 A.



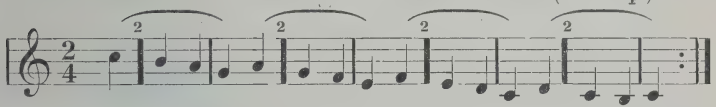
Schumann (E-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

8 B. 

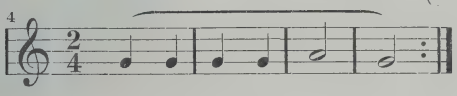
Schubert.

9 A. 

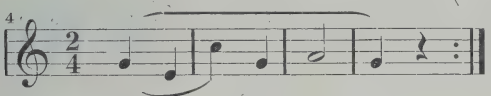
Beethoven (D-d., $\frac{4}{4}$).

9 B. 

Haydn (D-d., $\frac{4}{4}$).

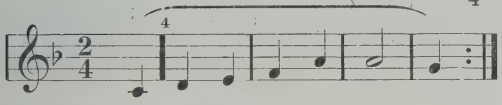
10 A. 

Saksalainen sävelmä, Snl 50, (B-d. $\frac{4}{4}$).

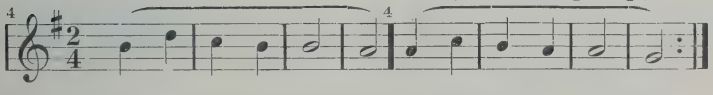
10 B. 

Kel - - - - - lot kai - kuu,

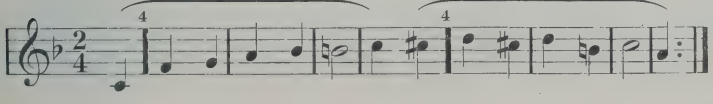
Schumann (A-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).

10 C. 

Schumann (B-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

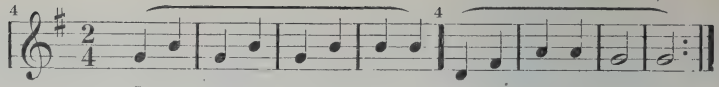
10 D. 

Haydn (G-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

10 E. 

Suom. kansansäv. (Sks II 60).

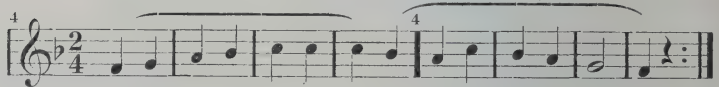
11 A.



Jo on poi-ka viiden - neljätt', ei oo saa-nut ke-tään!

Suom. kansansäv. (Sks II 280.)

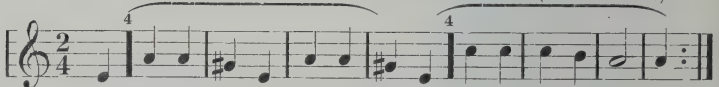
11 B.



Käykääs, ty-töt, tans-simaan, ja käykää pitkin sil - taa!

Suom. kansansäv. (Sks II 411.)

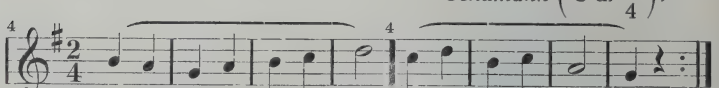
11 C.



Nyt lähden kauvas reisun pääll' ain Pietar - po-riin as - ti.

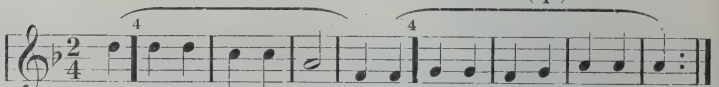
Schumann (C-d. $\frac{4}{4}$).

12 A.



Piae Cantiones ($\frac{4}{4}$), Snl 60.

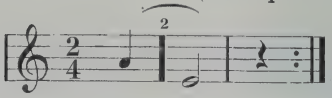
13 A.



Oi, kuin-ka e-lon aa-mu se ar - ma-haisna hy - my - ää!

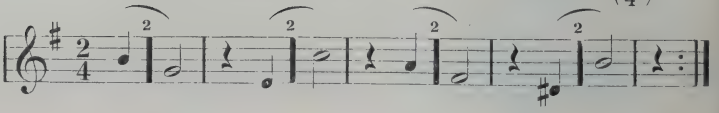
Schumann (g-m. $\frac{4}{4}$, päätössävel $\mathit{d.}$).

14 A.



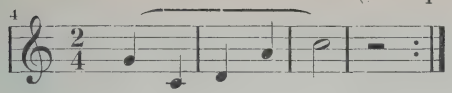
Brahms ($\frac{4}{4}$).

14 B.



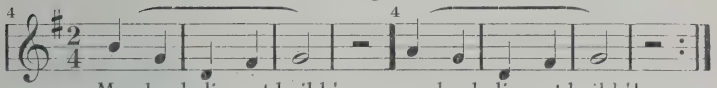
Liszt (E-d. $\frac{4}{4}$, ps. $\dot{d}.$).

15 A.



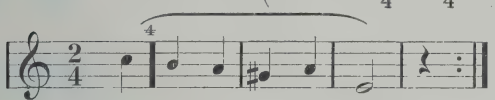
Suom. heng. kansansäv. (Sks I 172 c).

15 B.



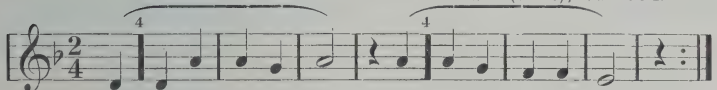
Schumann (e-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. $\dot{d}.$).

16 A.



Koraali (e-m.), Kk 334.

16 B.

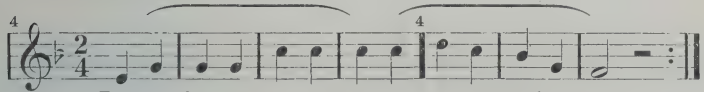


Suom. kansansäv. (Sks II 382).

17 A.

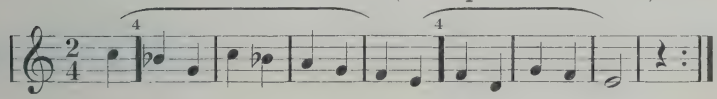
Suom. kansansäv. (Sks II 717).

17 B.



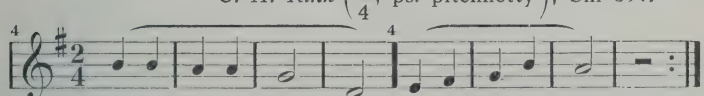
Beethoven (A-d. $\frac{4}{4}$, ps. lyhennetty).

17 C.



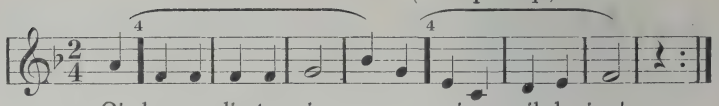
C. H. Rink ($\frac{4}{4}$, ps. pitennetty), Snl 397.

17 D.



Gluck (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 421.

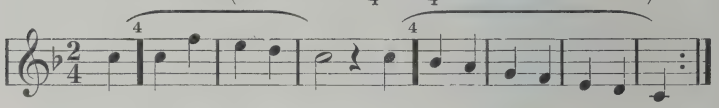
17 E.



Oi lau-su, lin-tu pie - no, sa peippo pih-la-jan!

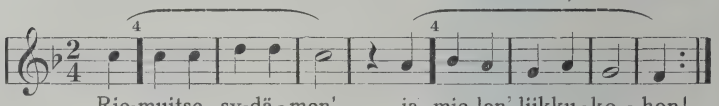
Schumann (Des-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, esisäkeen ps. pit.).

18 A.



Koraali, Kk 329.

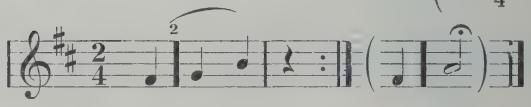
18 B.



Rie-muitse sy-dä-men', ja mie-len' liikku-ko - hon!

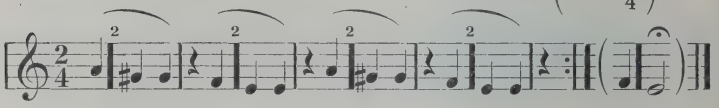
Beethoven (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).

19 A.



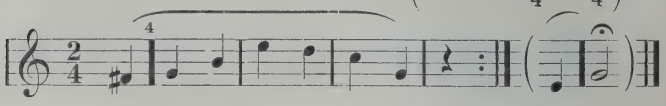
Beethoven (f-m., $\frac{4}{4}$).

19 B.



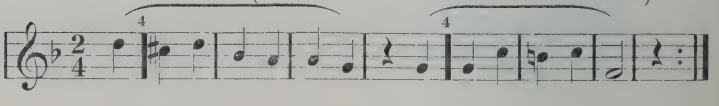
Schumann (D-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

20 A.



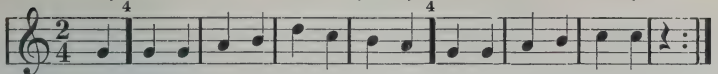
Beethoven (E-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, esisäkeen ps. pit.).

21 A.



Suom. kansansäv. (Sks II 313).

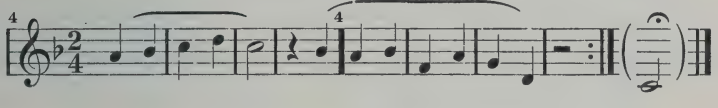
21 B.



(Ja) tämmöi-si-ä poi-ki-a ei synny ei-kä kasva!

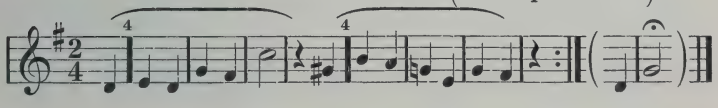
Rheinberger ($\frac{4}{4}$, esisäkeen ps. pit.).

21 C.



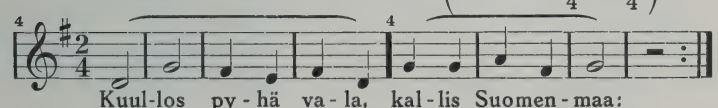
Reinecke (B-d., $\frac{4}{4}$, ps:t pit.).

21 D.



Unkarilainen sävelmä, Snl 118, (A-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

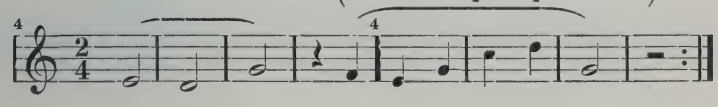
22 A.



Kuul-los py-hä va-la, kal-lis Suomen-maa:

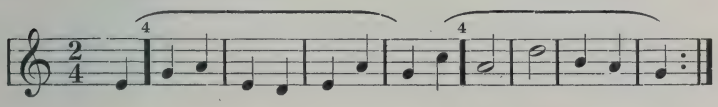
Beethoven (As-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps:t pit.).

22 B.



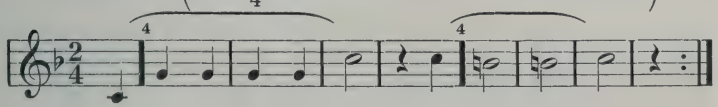
Ilmari Krohn.

22 C.



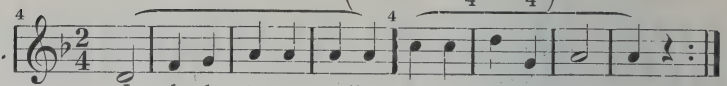
Beethoven (C-d. $\frac{4}{4}$, esisäkeen ps. pit., jälkisäkeen ps. lyh.).

22 D.



Erkki Melartin (h-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{4}{4}$), Snl 430.

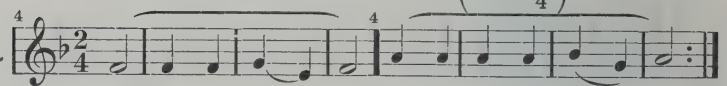
23 A.



Jou-ko-lan jo-en suulla si-ni-sor-sa sou-si,

Saksalainen sävelmä, (Es-d. $\frac{4}{4}$), Snl 63.

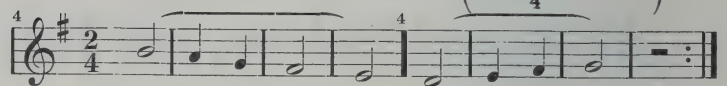
23 B.



Maa on niin kau--nis, kir-kas Luo-jan tai-vas,

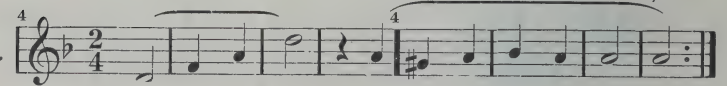
Beethoven (E-d. $\frac{4}{4}$, ps. lyh.).

23 C.



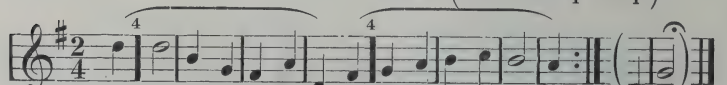
Beethoven ($\frac{4}{4}$, esisäkeen ps. pit.).

23 D.



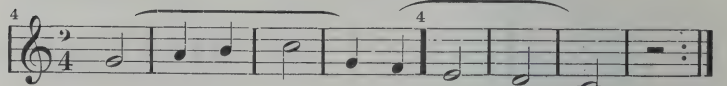
Haydn (B-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

23 E.



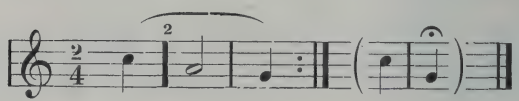
Schumann (D-d.).

23 F.



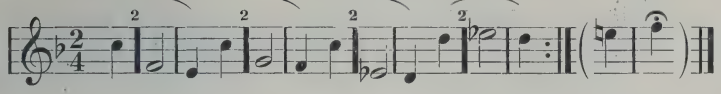
Brahms ($\frac{4}{4}$).

24 A.



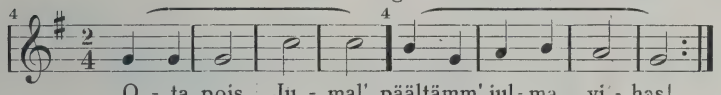
Haydn (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

24 B.



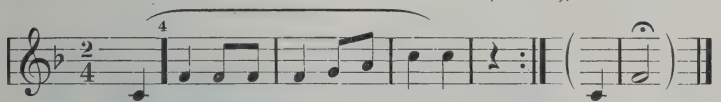
Suom. heng. kansansäv. (Sks I 208).

25 A.



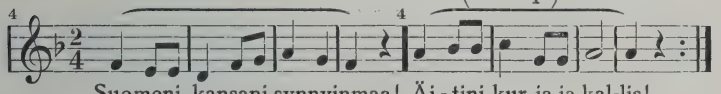
Oskar Merikanto (Ges-d.), Snl 366.

26 A.



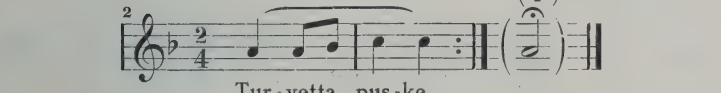
Emil Genetz (c-m. $\frac{4}{4}$), Snl 103.

26 B.



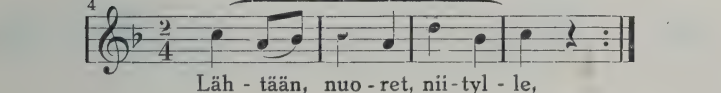
Rikhard Mäkinen ($\frac{4}{4}$), Snl 296.

27 A.



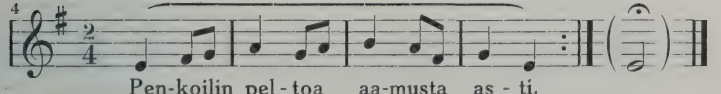
Hjalmar Backman (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 324.

27 B.



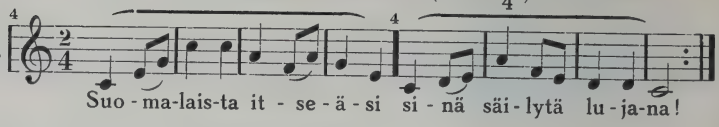
Viljo Mikkola (c-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 300.

27 C.



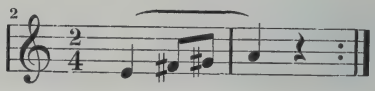
Oskar Merikanto (Es-d., $\frac{4}{4}$), Snl 267 IX.

27 D.



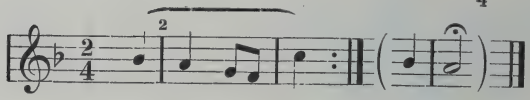
Beethoven.

28 A.



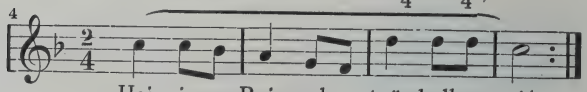
Schumann (A-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

28 B.



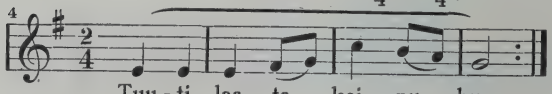
Suom. kansansäv. (B-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 309.

28 C.



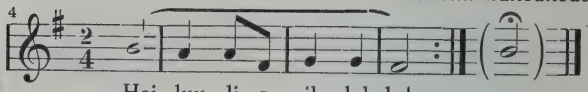
Robert Kajanus (f-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl. 311.

29 A.



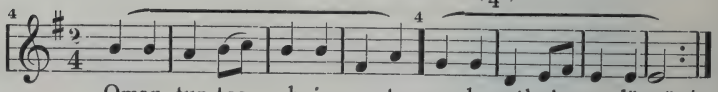
Suom. kansansäv.

29 B.



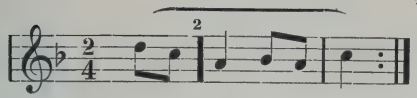
Oskar Merikanto ($\frac{4}{4}$), Snl. 267, VI.

29 C.



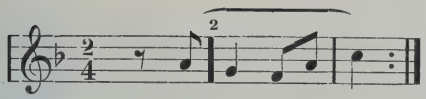
Beethoven (G-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

30 A.



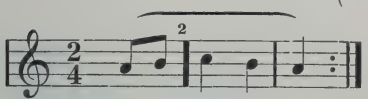
Schubert (C-d., $\frac{4}{4}$).

30 B.



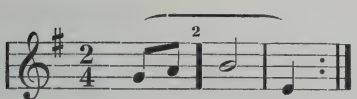
Schumann (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

30 C.



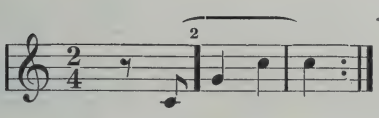
Beethoven (c-m., $\frac{4}{4}$).

30 D.



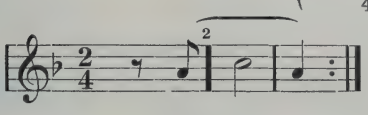
Mozart (D-d. $\frac{4}{4}$).

30 E.



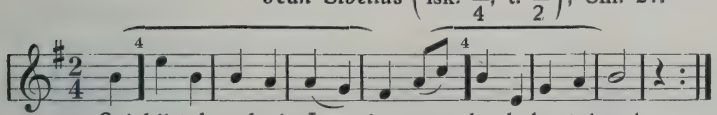
Schumann (C-d. $\frac{4}{4}$, ps. pit.).

30 F.



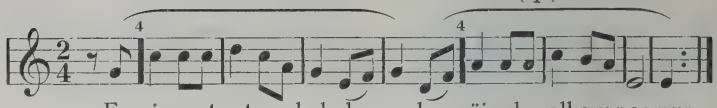
Jean Sibelius (isk. $\frac{4}{4}$, t. $\frac{4}{2}$), Snl. 27.

30 G.



Erkki Melartin $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 301.

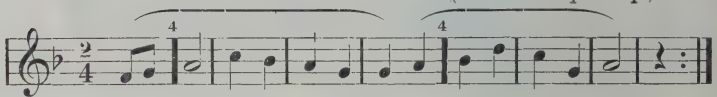
30 H.



En uinunut untuva-keh-dos-sa, kun näin elon alkavan aamun,

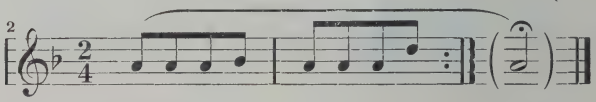
Beethoven $\left(\text{E-d., isk. } \frac{1}{4}\text{, t. } \frac{2}{4}\right)$.

30 I.



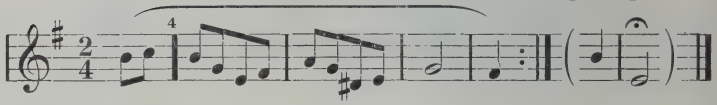
Brahms (e-m.)

31 A.



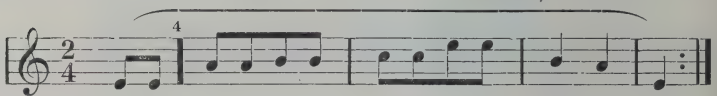
Schumann $\left(\text{a-m., isk. } \frac{1}{4}\text{, t. } \frac{2}{4}\right)$.

31 B.



Suom. kansansäv., Sks II 154.

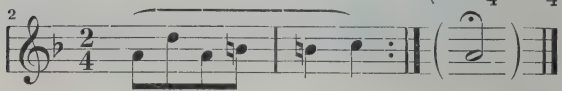
31 C.



Tu - le, tu - le, minun ys-tä-vä-ni, ran - ta - han!

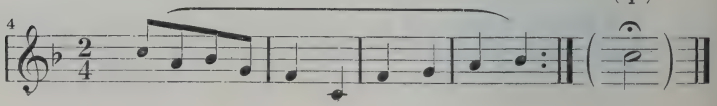
Schumann $\left(\text{isk. } \frac{1}{4}\text{, t. } \frac{2}{4}\right)$.

32 A.



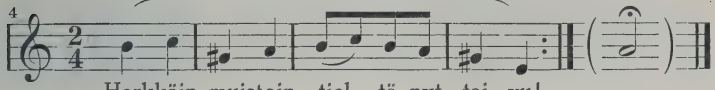
Beethoven $\left(\frac{4}{4}\right)$.

32 B.



Narvan marssi (e-m., $\frac{4}{4}$), Snl 195.

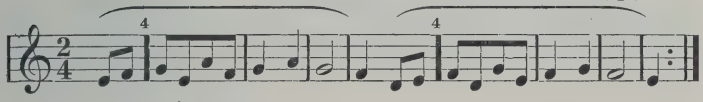
32 C.



Herkkäin muistoin tiel - tä nyt tai - vu!

Saint-Saëns ($\frac{4}{4}$).

32 D.

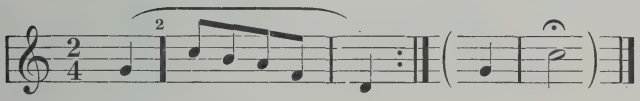


Schumann (d-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

33 A.

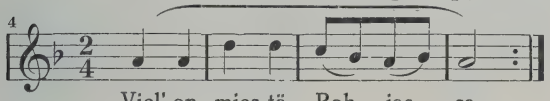
Brahms.

33 B.



Ruots. kansansäv. (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 222.

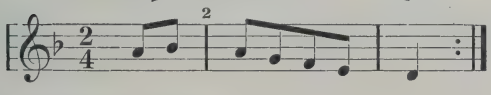
33 C.



Viel' on mies-tä Poh - jas - sa,

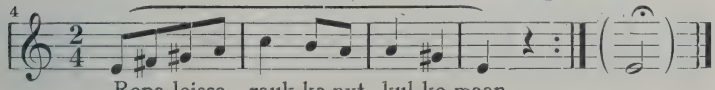
Beethoven (f-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

34 A.



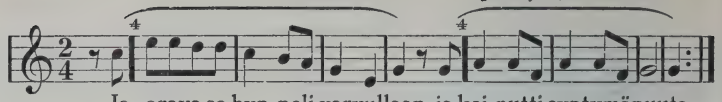
J. Pärnänen ($\frac{4}{4}$), Snl 95.

34 B.



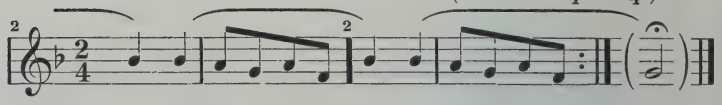
Repa-leissa rauk-ka nyt kul-ke-maan

Otto Kotilainen (B-d., ps. lyh), Snl 422,

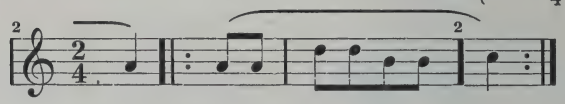
34 C. 

Ja orava se hyp-peli varvullaan ja kei-nutti syntymäpuuta,

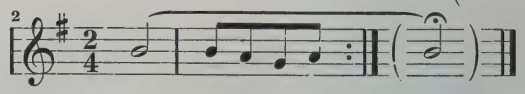
Beethoven (C-d., isk. $\frac{1}{4}$, t, $\frac{2}{4}$).

35 A. 

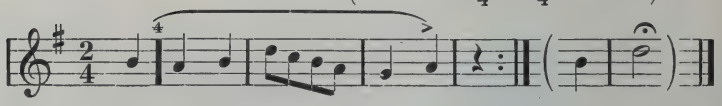
Tschaikovski (e-m., $\frac{4}{4}$).

35 B. 

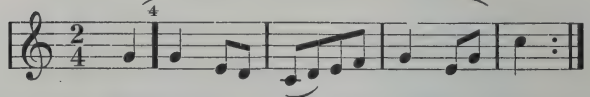
Gade (C-d., $\frac{4}{4}$).

35 C. 

Schumann (As-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. pit.).

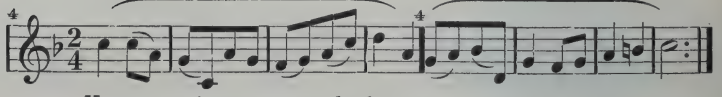
35 D. 

Oskur Merikanto (E-d., $\frac{4}{4}$), Snl 153.

35 E. 

Maa pon-teva Poh-jolan ää-ril-lä on:

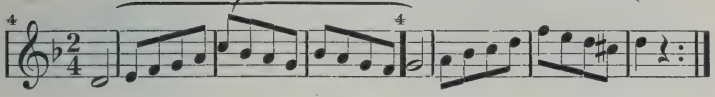
Oskar Merikanto ($\frac{4}{4}$), Snl 419.

35 F. 

Kot-ta - rai-nen se mur-he-lin-tu, jo - ta harvasti mainitaan,

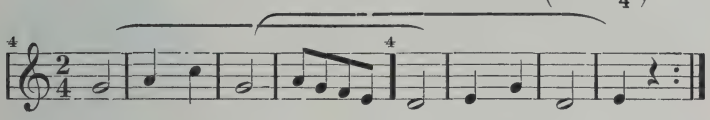
Schumann (h-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. lyh.).

35 G.



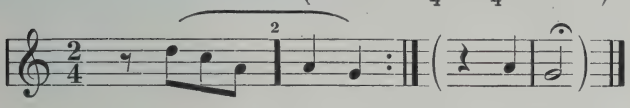
Haydn (G-d., $\frac{4}{4}$).

35 H.



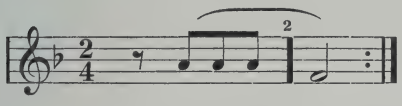
Beethoven (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. pit.).

36 A.



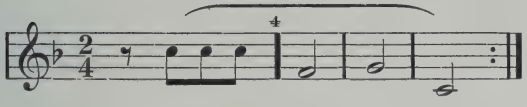
Beethoven (c-m.).

36 B.



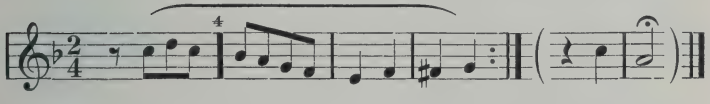
Beethoven (Es-d.).

36 C.



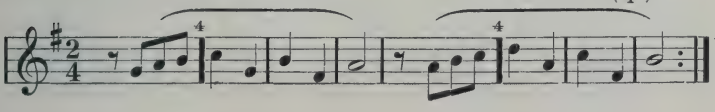
Beethoven (B-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. pit.).

36 D.



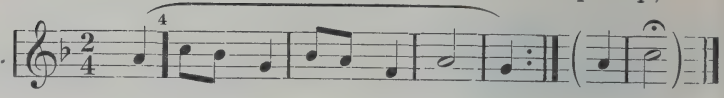
Draeseke ($\frac{4}{4}$).

36 E.



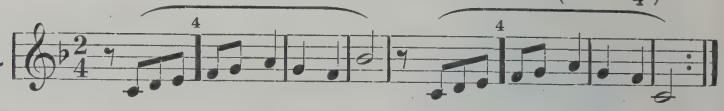
Beethoven (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

37 A.



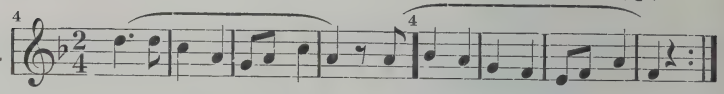
Beethoven (Es-d. $\frac{4}{4}$).

38 A.



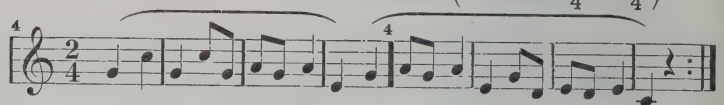
Dvořak ($\frac{4}{4}$).

38 B.



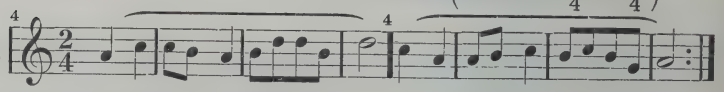
Rubinstein (B-d, isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

38 C.



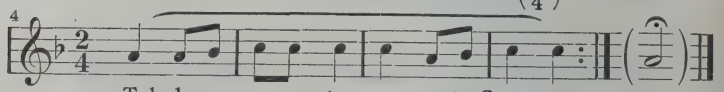
Dvořak (g-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

38 D.



Rikhard Mäkinen ($\frac{4}{4}$), Snl 296.

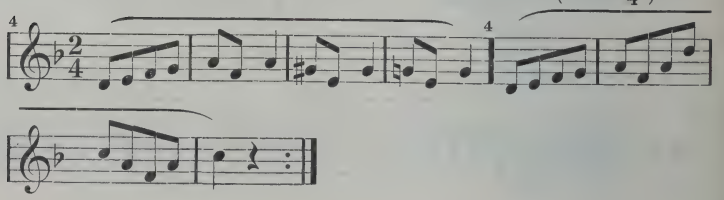
38 E.



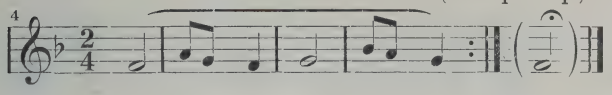
Tah-domme pera - ta maa - perän Suomen.

Grieg (h-m., $\frac{4}{4}$).

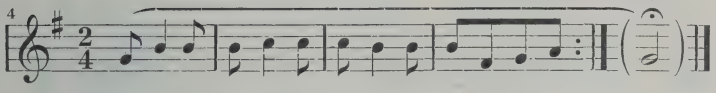
38 F.



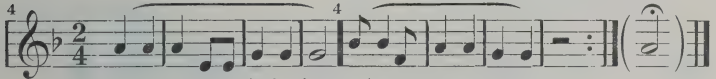
Dvořak (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

38 G. 

Beethoven (b-m.).

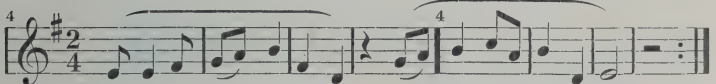
39 A. 

Aksel Törnudd (c-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. pit.), Snl 268.

39 B. 

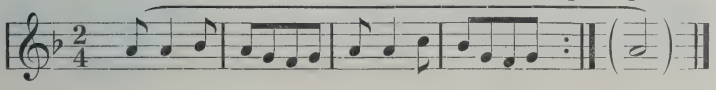
Sydämmestäni halveksin jokaista aineen orjaa.

Suom. kansansäv. ($\frac{4}{4}$), Snl 190.

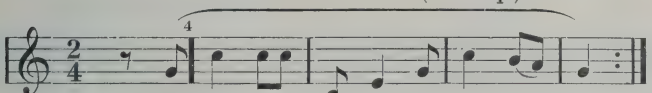
39 C. 

Kunin-gas Kus-taa Aadolf näin lau-suvi miehilleen:

Brahms (A-d., isk. $\frac{4}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).

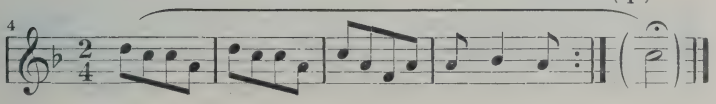
39 D. 

Suom. kansansäv. (D-d., $\frac{4}{4}$), Snl 108.

39 E. 

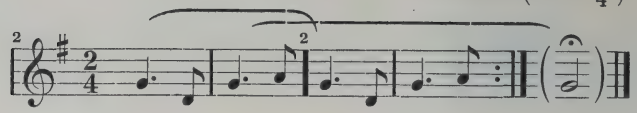
Mit' an-nat sä i - säl - les alt - tiik - si?

Brahms ($\frac{4}{4}$).

39 F. 

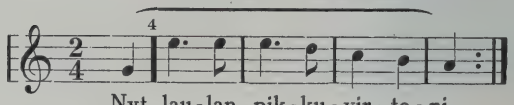
Schubert (C-d., $\frac{4}{4}$).

40 A.



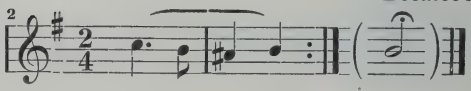
Suom. kansansäv. (Sks II 1165).

40 B.



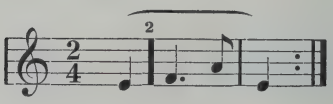
Beethoven (f-m.).

40 C.



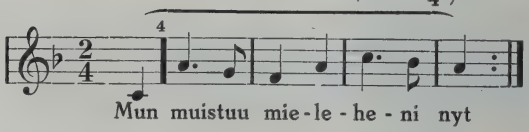
Schumann ($\frac{4}{4}$).

40 D.



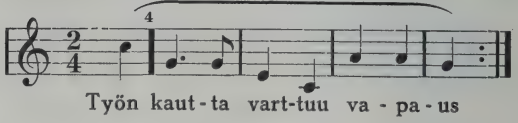
K. Collan (D-d., $\frac{4}{4}$), Snl 158.

40 E.



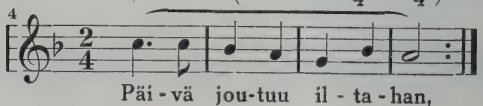
P. J. Hannikainen (B-d., $\frac{4}{4}$), Snl 255.

40 F.



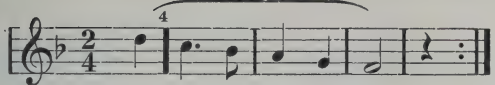
C. E. F. Weyse (D-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 52.

40 G.



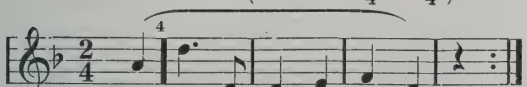
Suom. kansansäv. (Sks II 631).

40 H.



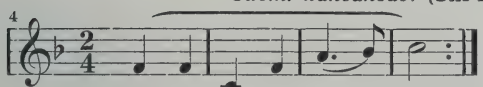
A. F. Lindblad (c-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 204.

40 I.



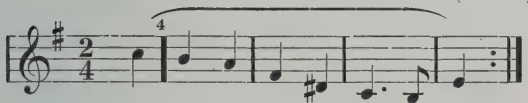
Suom. kansansäv. (Sks II 918).

40 J.



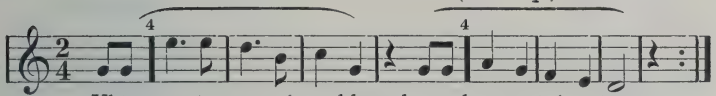
Beethoven (f-m., $\frac{4}{4}$).

40 K.



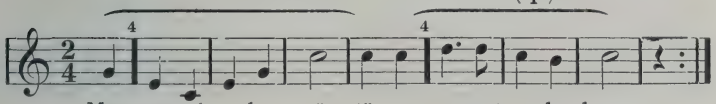
P. J. Hannikatnen (B-d., $\frac{4}{4}$), Snl 256.

40 L.



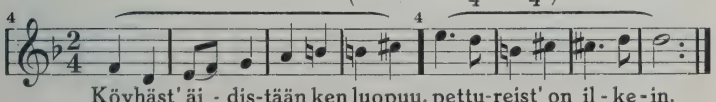
R. Bay ($\frac{4}{4}$), Snl 135.

40 M.



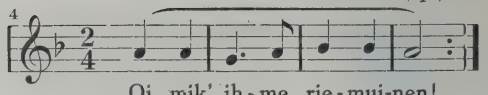
Armas Launis (c-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 239.

40 N.



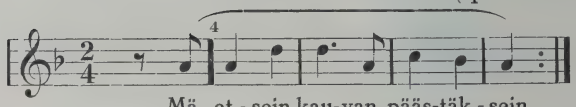
Piae Cantiones $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 40.

41 A.



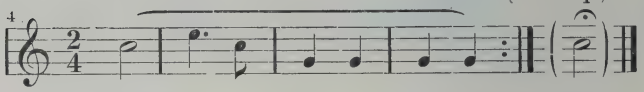
Hj. Braxén $\left(\frac{4}{4}\right.$, ps. pit.$\left.\right)$.

41 B.



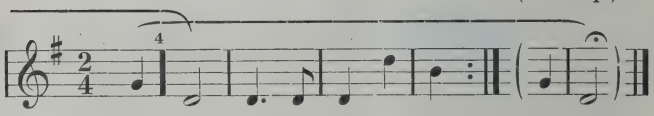
Mozart $\left(\text{D-d.}, \frac{4}{4}\right)$.

41 C.



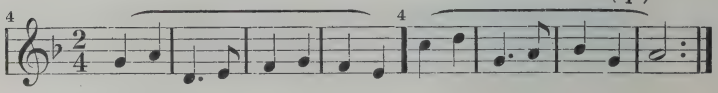
Mendelssohn $\left(\text{H-d.}, \frac{4}{4}\right)$.

41 D.



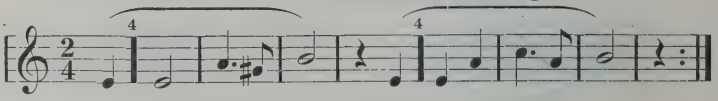
Schumann $\left(\frac{4}{4}\right)$.

41 E.



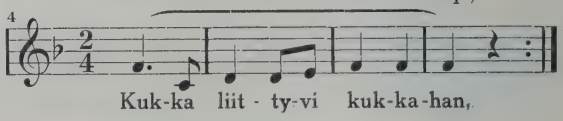
Mendelssohn $\left(\text{e-m.}, \frac{4}{4}\right.$, ps:t pit.$\left.\right)$.

41 F.



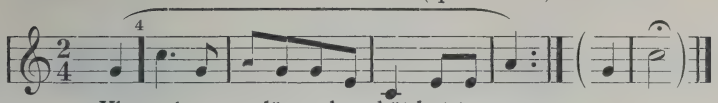
Erkki Melartin $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 350.

42 A.



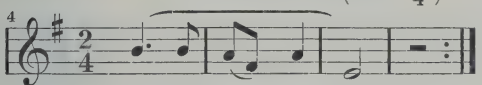
Jean Sibelius $\left(\frac{4}{4}\text{, ps. pit.}\right)$, Snl 105.

42 B.



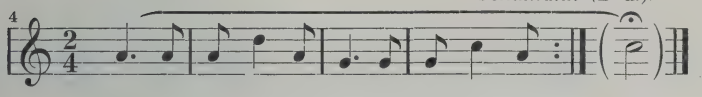
Oskar Merikanto $\left(\text{g-m., } \frac{4}{4}\right)$, Snl 79.

42 C.



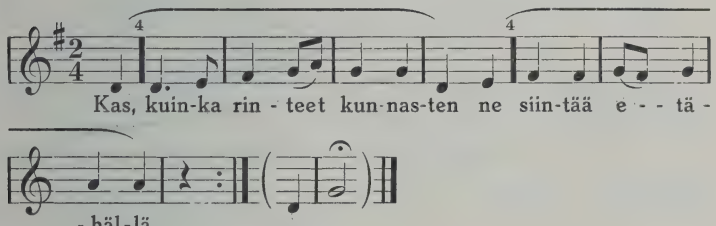
Schumann (D-d.).

42 D.



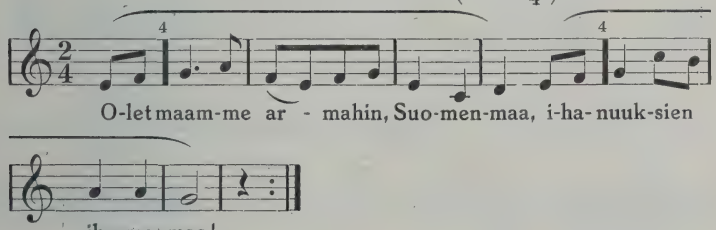
Armas Launis, Snl 145.

42 E.



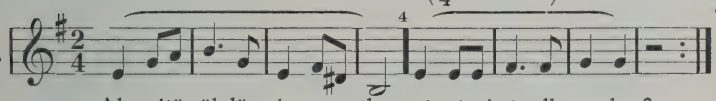
Suom. kansansäv. $\left(\text{D-d., } \frac{4}{4}\right)$, Snl 104.

42 F.



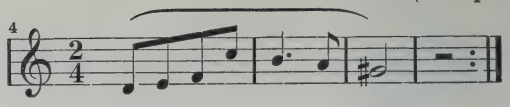
Kjerulf $\left(\frac{4}{4}\text{, ps. pit.}\right)$, Snl 236.

43 A.



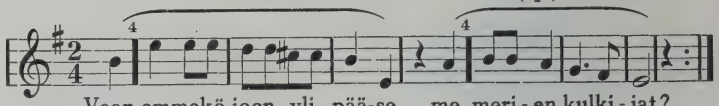
Schumann (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

43 B.



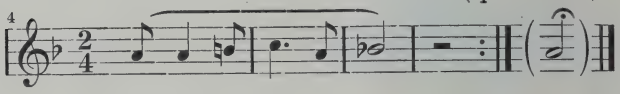
Suom. kansansäv ($\frac{4}{4}$), Snl 190.

43 C.



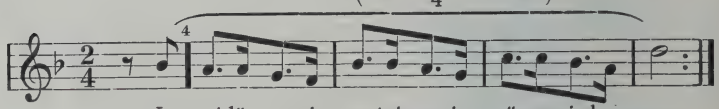
Mozart ($\frac{4}{4}$, ps. lyh.).

43 D.



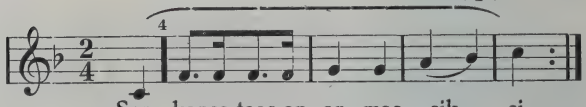
F. v. Schantz (Es-d. $\frac{4}{4}$, ps. lyh.), Snl 258.

44 A.



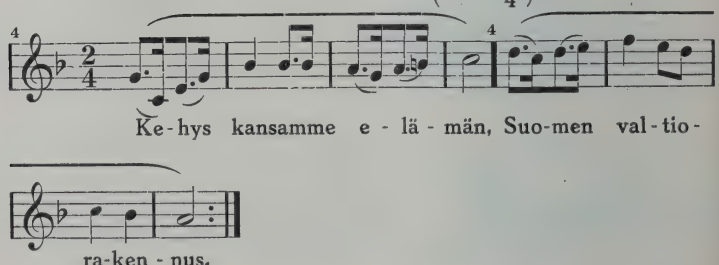
Suom. kansansäv. ($\frac{4}{4}$), Snl 139.

44 B.



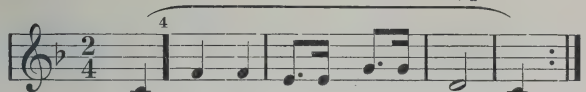
Oskar Merikanto (E-d., $\frac{4}{4}$), Snl 267, v.

44 C.



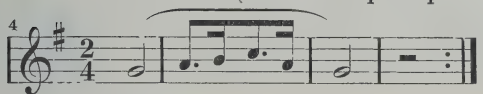
Suom. kansansäv. $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 139.

44 D.



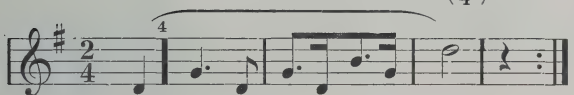
Mozart (As-d., isk. $\frac{1}{4}$, t, $\frac{2}{4}$, ps. lyh.).

44 E.



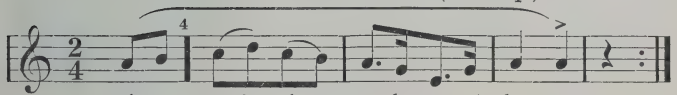
Oskar Merikanto $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 317

44 F.



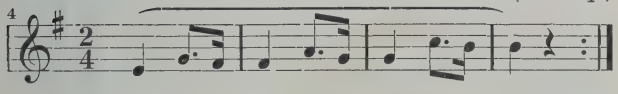
Armas Järnefelt (e-m., $\frac{4}{4}$), Snl 120.

44 G.



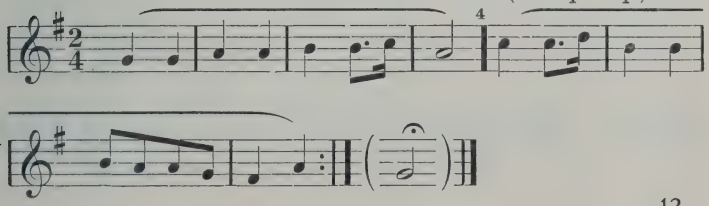
Mendelssohn (a-m., $\frac{4}{4}$).

45 A.



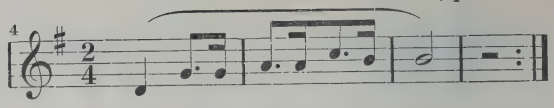
Haydn (isk. $\frac{1}{4}$ t. $\frac{2}{4}$).

45 B.



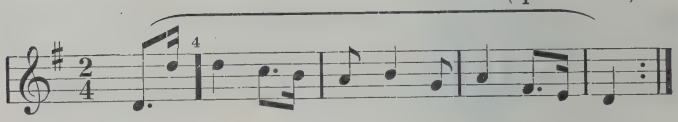
Rubinstein ($\frac{4}{4}$, ps. lyh.).

45 C.



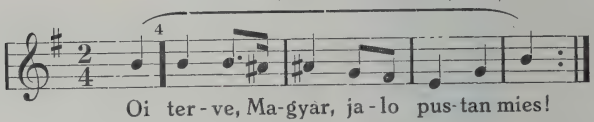
Richard Strauss ($\frac{4}{4}$, ps. pit.).

45 D.



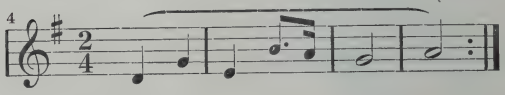
Aksel Törnudd (c-m.), Snl 221.

45 E.



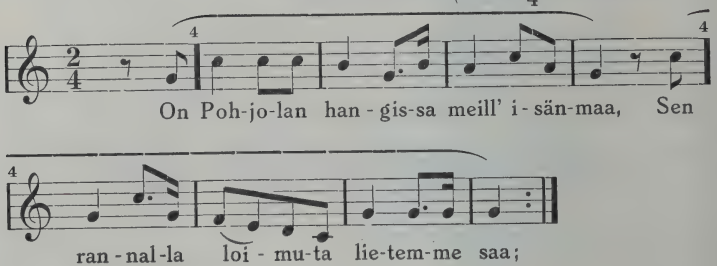
Weber (Es-d., $\frac{4}{4}$).

45 F.



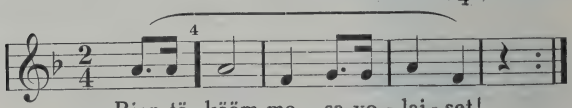
30-v. sodan marssi, (G-d., $\frac{4}{4}$), Snl 192.

45 G.



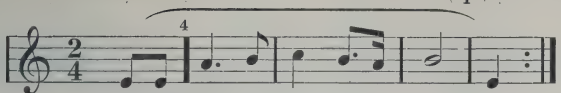
Robert Kajanus ($\frac{4}{4}$), Snl 119.

45 H.



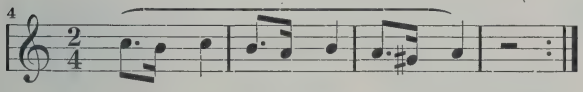
Ruots. kansansäv. (4/4), Snl 328.

45 I.



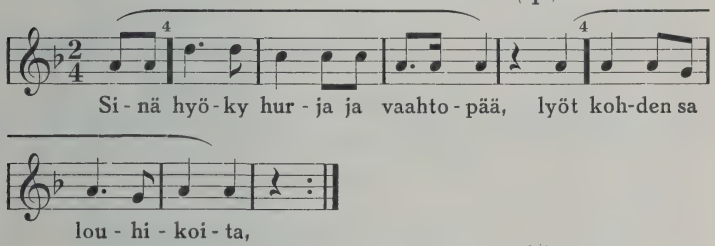
Beethoven (cis-m.).

46 A.



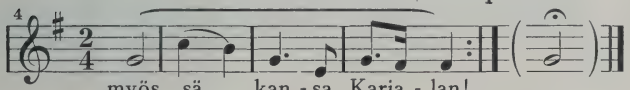
Otto Kotilainen (4/4), Snl 411.

46 B.



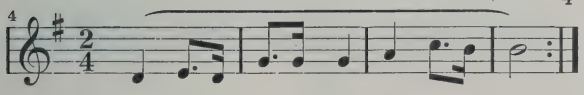
Robert Kajanus (f-m., 4/4), Snl 119.

46 C.



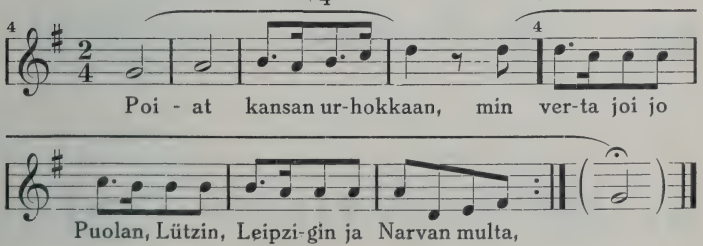
Mendelssohn (B-d., 4/4).

46 D.

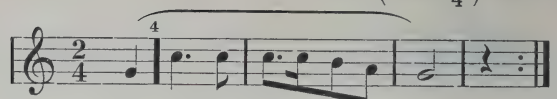


Porilaisten marssi (4/4, esisäkeen ps. pit.), Snl 201.

47 A.

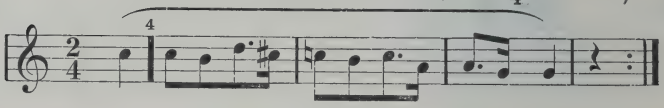


47 B. *F. Pacius* (B-d., $\frac{4}{4}$), Snl 211.

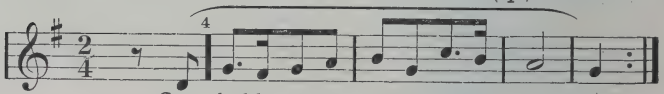


Mun nuo-ri, sor-ja so - ti - las

47 C. *Berlioz* (F-d., $\frac{4}{4}$, ps. pit.).

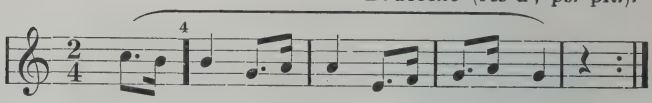


47 D. *Ruots. kansansäv.* ($\frac{4}{4}$), Snl 223.

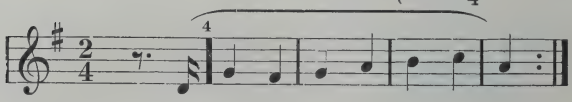


Sun kukkanurmes, koskes, täh-ti - tar - has!

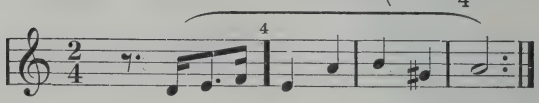
48 A. *Draescke* (As-d , ps. pit.).



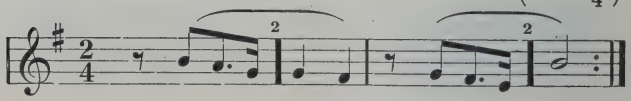
48 B. *Beethoven* (C-d., $\frac{4}{4}$, ps. pit.).



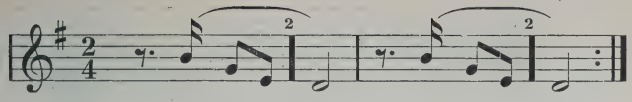
48 C. *Dvořak* (e-m., $\frac{4}{4}$, ps. lyh.).



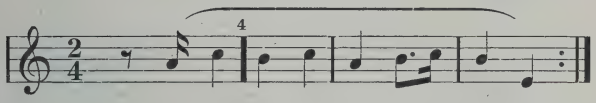
48 D. *Schumann* (c-m., $\frac{4}{4}$).



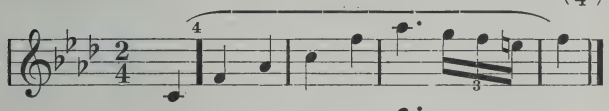
Schumann (Es-d.).

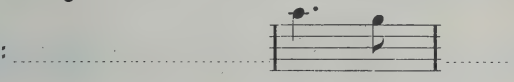
48 E. 

Ilmari Krohn.

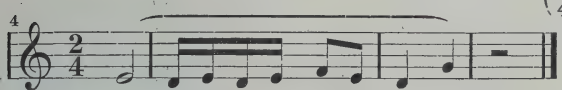
48 F. 

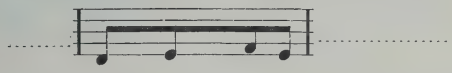
Beethoven $\left(\frac{4}{4}\right)$.

49 A. 

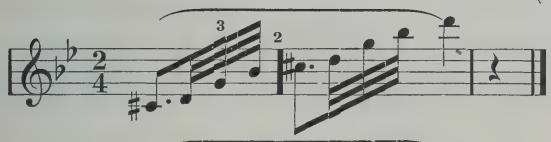
koruton: 

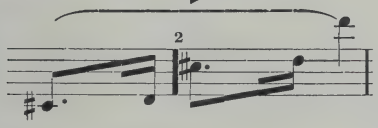
Beethoven $\left(\frac{4}{4}\right)$.

49 B. 

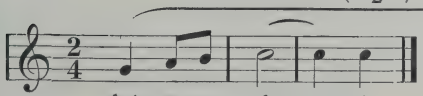
koruton: 

Schumann $\left(\frac{4}{4}\right)$.

49 C. 

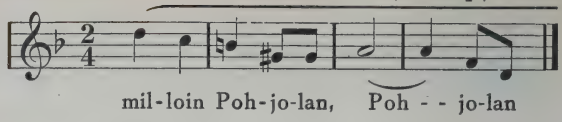
koruton: 

Otto Kotilainen $\left(\frac{2+3}{2}\right)$, Snl 217.

50 A. 

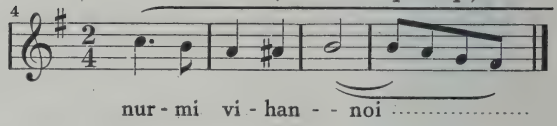
P. J. Hannikainen (c-m., $\frac{4}{4}$), Snl 154.

50 B.



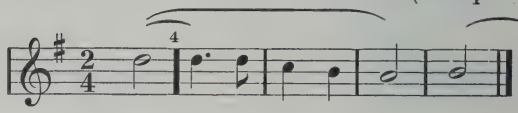
E. A. Hagfors (g-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 333.

50 C.



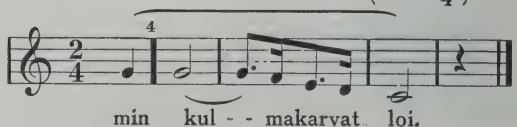
Gade (isk. $\frac{4}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).

50 D.



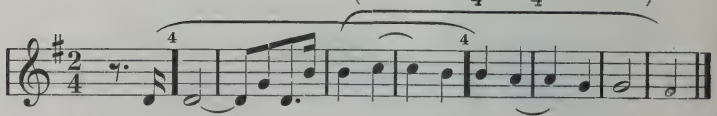
F. Pacius (B-d., $\frac{4}{4}$), Snl 211.

50 E.



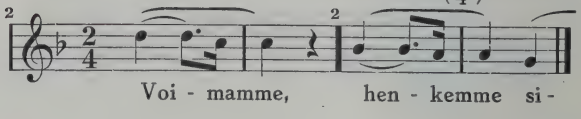
Berlioz (C-d., isk. $\frac{4}{4}$, t. $\frac{4}{4}$, ps. lyh.).

50 F.



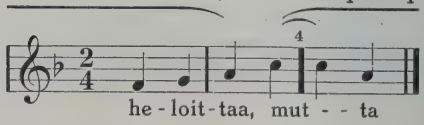
P. Crusell ($\frac{4}{4}$), Snl 114.

51 A.



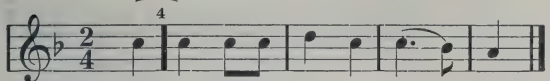
Mikael Nyberg (As-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 67.

52 A.



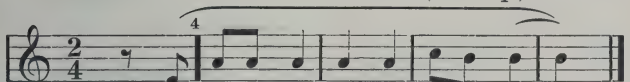
Michael Praetorius $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 39.

52 B.



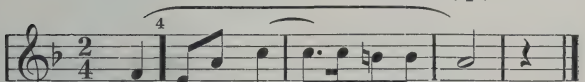
Otto Kotilainen $\left(\text{h-m.}, \frac{4}{4}\right)$, Snl 380.

52 C.



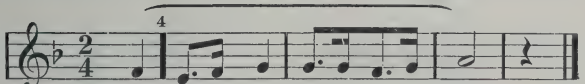
K. Collan $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 116.

52 D.



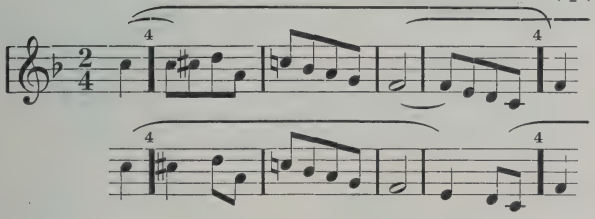
K. Collan $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 116.

52 E.



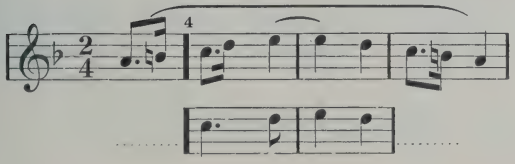
Schumann $\left(\frac{4}{4}\right)$.

53 A.



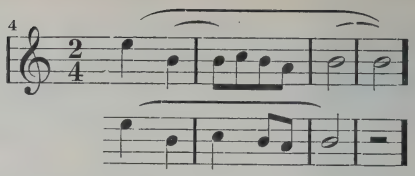
Schumann.

53 B.



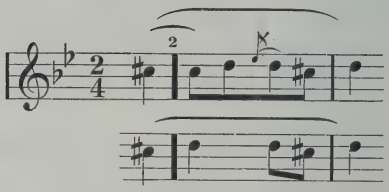
Schumann $\left(\frac{4}{4}\right)$.

53 C.



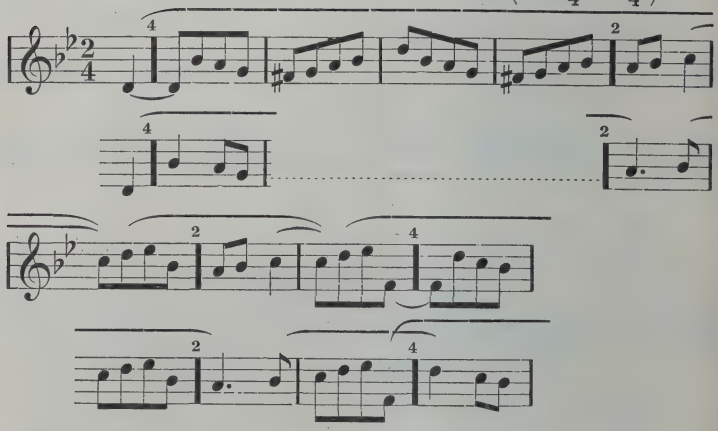
Schumann $\left(\frac{4}{4}\right)$.

53 D.



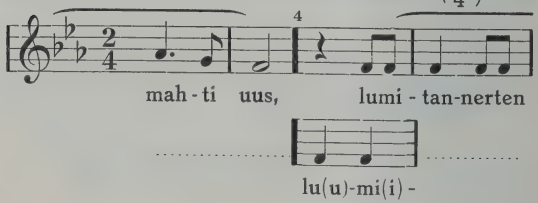
Schumann $\left(\text{isk. } \frac{1}{4}, \text{ t. } \frac{2}{4}\right)$.

53 E.

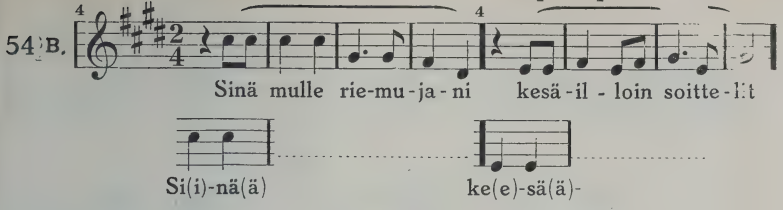


P. J. Hannikainen $\left(\frac{4}{4}\right)$. Snl 154.

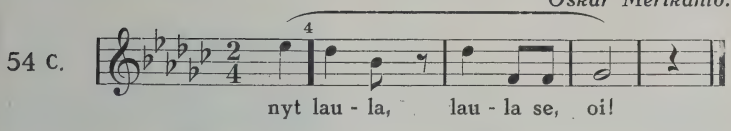
54 A.



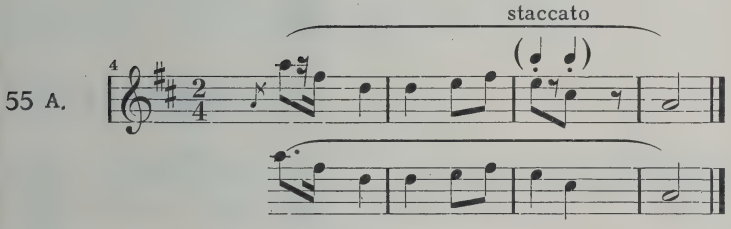
Otto Kotilainen (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, Snl 425.



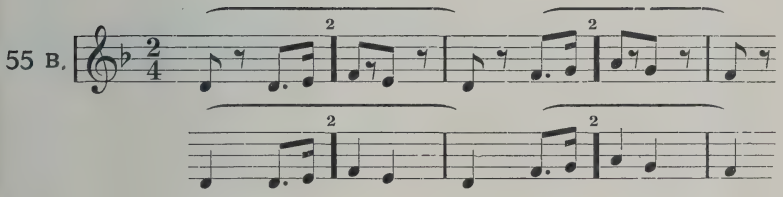
Oskar Merikanto.



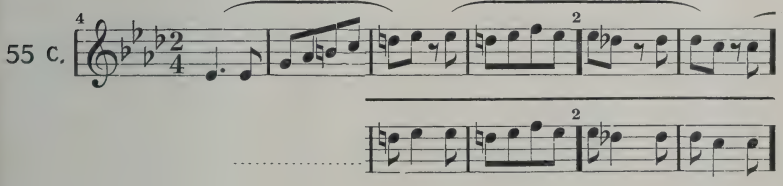
Schumann (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).



Schumann.

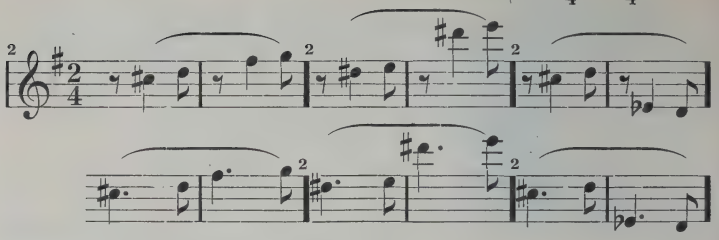


Beethoven (isk. $\frac{4}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).



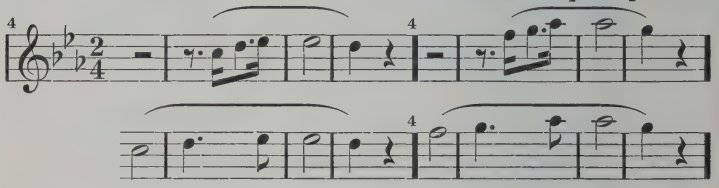
Beethoven (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

55 D.



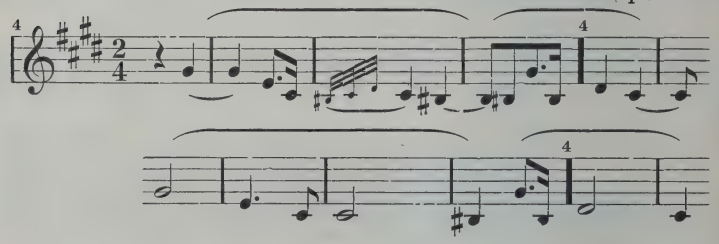
Beethoven (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{4}{4}$).

55 E.



Beethoven ($\frac{4}{4}$).

55 F.



HARJOTUSLIIKKEIDEN KUVAT.

1. (siv. 68.)

Kädet lanteilla (K^1).
Jalan nosto ylös (y).

2. (siv. 68.)

Askel paikallaan (a),
polkien (a^+),
äänettömästi (a–).

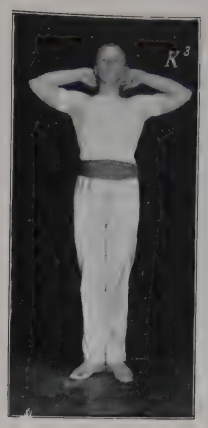
3. (siv. 68.)

Askel jalkaterälle (t).
Jalka lepoasennossa (j).

4. siv. 69.)

Käsivarret ulos (K^2).

5. (siv. 70.)



Kädet niskaan (K^3).

6. (siv. 70.)

Kädet päälaelle (K^3).

7. (siv. 73.)

Tahdinlyönti ylös (K^y).

8. (siv. 73.)

Tahdinlyönti alas (K^a).

9. (siv. 75.)

Puoliaskel (a^1).
Jälkiaskel jalkaterälle (t^0).
Varpaille kohoaminen
jälkiasennossa (j^0).

10. (siv. 75.)

Kokoaskel (a^2).
Jalan heittö taapäin (y^0).

11. (siv. 78.)

Käsivarret taukoasentoon ($K_{\ }$).

12. (siv. 85.)

Polvennotkistus (p),
polkien (p^+),
jalan heitto taapäin (y^0).

13. (siv. 85.)

Polven notkistus (p),
Varpaille taapäin (v^0).

14. (siv. 94.)

Käsivarret iskuasentoon (K^+).

15. (siv. 106.)

Kohoaminen varpaille (v).
Jalan heitto taapäin (y^0).

16. (siv. 106.)

Hyppy (h).
Hypätessä jalan heitto taapäin (h^0).

17. (siv. 127.)

Kokoaskel kantapäälle (k^2).
Jälkiaskel varpaille (v^0).

18. (siv. 130.)

Polven notkistus ruumiin tai
puessa eteenpäin (p^3).
Jalan heitto taapäin (y^0).

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

I

RYTMIOPPI

III. EPÄTASAISET ISKUALAT

PORVOOSSA
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ
1914

Tämän teoksen tekijäpalkkio on suoritettu
Suomalaisen Kirjallisuuden Edistämisrahastosta

PORVOOSSA, WERNER SÖDERSTRÖM
OSAKEYHTIÖN KIRJAPAINOSSA 1914

SISÄLLYSLUETTELO:

(*I osa. Rytmioppi.* — II luku. — C. Iskualojen laajuudellinen rakenne.)

Sivu.

2. Kolmijakoiset iskualat 187
   a. Trokee ( ) 187
   b. Katkotahti ( ) 191
   c. Kohotahti 194
   d. Kolmisupiste ( ) 196
   e. Taukoisku 199
   f. Kolmisävel ( ) 205
   g. Vastatrokee ( ) 211
   h. Muunnetut iskualat 213
   i. Korusävelet 219
   j. Yhdyssävelet 221
   k. Sisätauot 222
3. Vaihtojakoiset iskualat 224
   a. Kolmivaihtoiset 224
      α. Parisävel ( ) 227
      β. Yksinäinen ( ) 230
      γ. Muunnettu parisävel ( ) 236
   b. Viisivaihtoiset 239
4. Poikkeusjakoiset iskualat 246
   a. Sekajakoiset 246
   b. Harvennetut ja tihennetyt 250
   c. Vapaavaihtoiset 258
      α. Kolmivaihtoiset ja tasajakoiset 259
      β. Viisivaihtoiset ja tasajakoiset 260
      γ. Viisivaihtoiset ja kolmijakoiset 261
      δ. Viisivaihtoiset ja kolmivaihtoiset 262
      ε. Kolmivaihtoiset ja kolmijakoiset 262

Liite II.

Sävellysharjotusesimerkkejä epätasaisissa iskualoissa 264

Luettelo liike- ja sävellysharjotuksista.

	Sivu.		Sivu.
lh. 56	190—191	sh. 56	191
lh. 57—59	192—193	sh. 57—59	192—193
lh. 60	195	sh. 60	196
lh. 61—64	197—199	sh. 61—64	197—199
lh. 65—67	200—203	sh. 65—67	202—203
lh. 68—69	204—205	sh. 68—69	204—205
lh. 70—73	207—211	sh. 70—73	208—211
lh. 74	212—213	sh. 74	213
lh. 75—77	216—219	sh. 75—77	217—219
lh. 78	220	sh. 78	220
[lh. 79—81]		sh. 79—81	221—23
lh. 82—85	227—230	sh. 82—85	228 230
lh. 86—89	230—234	sh. 86—89	231—234
lh. 90—91	236—238	sh. 90—91	236—238
lh. 92—97	241—245	sh. 92—97	241—245
lh. 98	248—249	sh. 98	
lh. 99	253—257	sh. 99	263
lh. 100	259—263	sh. 100	

2. *Kolmijakoiset iskualat.*

a. *Trokee* (♩ ♪)

Tasajakoisuuden ja kolmijakoisuuden keskinäisestä vastakohdasta on jo ollut puhe [1]. Liitämme tähän vielä *Landry'n* sattuvan määritelmän [2]: „Kaksijakoisuus edustaa järjestystä ja kuria, kolmijakoisuus oikkua ja intomielisyyttä. Edelliseen liittyy mieluimmin hidas aikamitta, jälkimäiseen nopea. Tasajakoisuus on verrattava neliöön tahi suoraan viivaan, kolmijakoisuus ympyrään tahi käyrään." Muutamat teoreetikot (kuten *Riemann*) selittävät kolmijakoisen iskualaikenteen syntyneeksi tasajakoisesta siten, että iskusävel on venynyt kahta vertaa pitemmäksi kuin iskuton, esim.

Tämä käsitys perustuu siihen, että korvalla on luonnostaan taipumus vaatia korostetut sävelet hiukan pitemmiksi ja keveät sävelet lyhyemmiksi. Mutta sama ilmiö johtaa siihenkin käsitykseen, että kolmijakoinen iskuala muodostuu tasajakoisesta iskuttoman sävelen lyhenemisellä puoleen mittaansa, esim.

Toiset taas esittävät kolmijakoisuuden täysin itsenäisenä ilmiönä tasajakoisuuden rinnalla, viitaten siihen, että kolmimittaisia suhteita voidaan muillakin aloilla tajuta riippumat-

[1] Ks. siv. 60—61.

[2] La theorie du rythme, 1911.

tomina tasajakoisista (esim. tasasivuisena kolmiona)[1]. *Lipps*[2] puolestaan selittää kolmijakoisen rytmirakenteen erikoisvaikutuksen johtuvan siitä ristiriitaisuudesta, joka syntyy, kun kolmesta yhteenkuuluvasta ajanosasta keskimäinen voi lähemmin liittyä milloin ensimmäiseen, milloin viimeiseen, esim.

Joka tapauksessa esiintyy kolmijakoisen iskualarakenteen perusmuotona kahteen säveleen jakautuva iskuala, joista edellinen, iskullinen, on aika-arvoltaan kahta vertaa pitempi kuin jälkimäinen, iskuton. Tämänlaista iskualaa nimitämme runousopin mukaisesti „trokee"ksi.

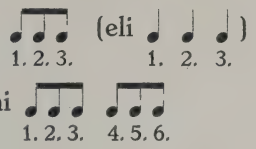
Nuottikirjoituksessa merkitään kolmijakoiset iskualat enimmiten joko kolmen $\frac{1}{8}$-nuotin tahi kolmen $\frac{1}{4}$-nuotin aika-arvon mittaisiksi. Edellinen on lauluissa tavallisempi; jälkimäistä käytetään yleisesti valsseissa sekä koraaleissa. Joskus tavataan, etenkin vanhemmassa nuottikirjallisuudessa kolmen $\frac{1}{2}$-nuotin aika-arvo. Trokee merkittäisiin siis tämän mukaisesti joko tahi tahi ; tässä käytämme säännöllisesti ensinmainittua merkintää, joka paraiten kuvastaa kolmijakoisen rytmin keveää yleisluonnetta eikä aiheuta sen sekottumista vaihtojakoiseen rytmiin.[3]

Tahtimerkkiin nähden on yleinen käytäntö vieläkin epävakaisempi ja mielivaltaisempi kuin tasajakoisessa rytmissä. Tahtiviivoilla osotetaan milloin iskualojen $\left(\frac{3}{8}\ \frac{3}{4}\right)$, milloin iskuparien $\left(\frac{6}{8}\ \frac{6}{4}\right)$, milloin kolmi- tahi neli-iskuisten sävelryhmäin $\left(\frac{9}{8}\ \frac{12}{8}\right)$ rajat. Tässä noudatamme johdonmukaisesti entistä tapaamme[4], erottaen $\left(\frac{3}{8}\text{-}\right)$ tahtiosotuksella *iskualat* selvästi toisistaan.

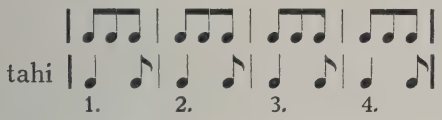
---

[1] *Edmond Monod*, Mathis Lussy et le rythme musical, 1912.
[2] Aesthetik, I, 1903.
[3] Ks. siv. 29—34.
[4] Ks. siv. 66.

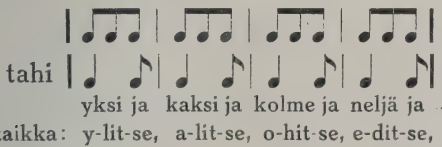
Ääneen laskettaessa emme myöskään voi noudattaa yleistä käytäntöä, jonka mukaan kullekin iskualalle tulee kolme numeroa, siis esim.



Tämän luonnottoman ja kömpelön laskutavan sijaan käytämme kolmijakoisessakin rytmissä sävelten luonnollisen iskutuksen mukaisesti vain yhtä numeroa kunkin iskualan osalle, esim.



Saadaksemme kolmijakoisen rytmin havainnollisesti erottautumaan kaksijakoisesta liitämme kuhunkin numeroon sanan: *ja*. Mutta jos aluksi kävisi oppilaitten vaikeaksi lausua tavut yhtäpitkiksi, sekaantuen tasajakoisen daktyylirytmin laskemiseen [1], suosittaisimme seuraavia apusanoja, joissa alkuääntiöt ovat samat kuin vastaavien numerojen alkutavuissa ja joiden laajuudellinen laatu estää sekottumisen daktyyleihin, esim.

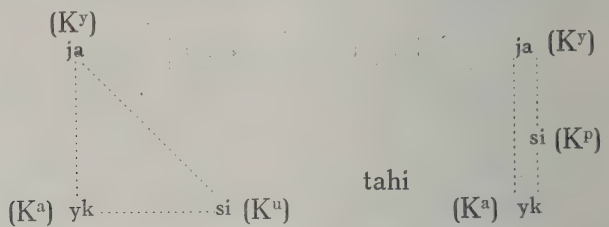


Liikeharjotuksissa saamme kolmijakoisuuden keveän erikoisluonteen siten ilmi, että iskuton jalka, astuttuaan terällään iskullisen viereen (t), siitä heti kimmoaa ylös (y) ja valmistautuu astumaan seuraavaa iskuaskelta. Iskualan jakautuminen kolmeen yhtäpitkään ajanosaan taas ilmennetään siten, että iskujalan astuessa ei iskuton jalka heti kohoa val-

[1] Ks. siv. 107.

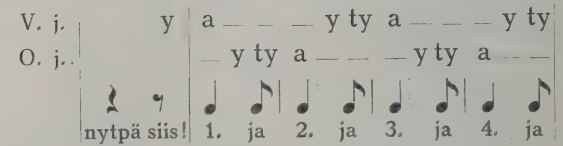
mistavaan asentoonsa, vaan jää paikalleen, kohotakseen vasta 2. tahtiosalla ja silloin mieluimmin hiukan taapäin (y^0).

Tahdinlyönti muodostuu kolmijakoisissa iskualoissa siten, että 1. ja 3. tahtiosalla suoritetaan samat liikkeet kuin tasajakoisessa tahtilajissa (K^a ja K^y) [1], mutta niiden välissä, 2. tahtiosalla käsi viedään hieman ulospäin (K^u). Nopeassa tempossa on käytännöllisempää kohottaa käsi 2. tahtiosalla hieman ylöspäin, puolivälii n 1. ja 3. tahtiosan asentoja (K^p). Kuvioilla kuvattuna kävisi siis kolmijakoinen tahdinlyönti seuraavanlaisesti:



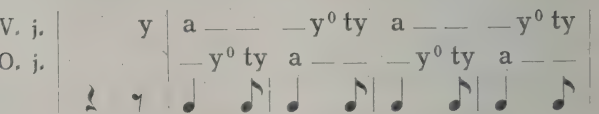
Liikeharjotuksia:

lh. 56 A. Harjotus 4-iskuisin säkein paikallaan, trokeissa (tr).



(Kuvat 1, 2 ja 3.)

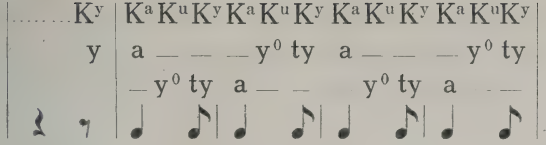
lh. 56 B. Sama, iskuton jalka kohoaa 2. tahtiosalla hieman taapäin (y^0).



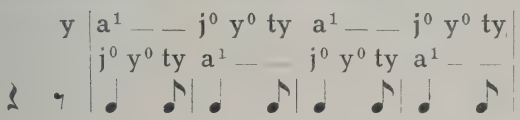
(Kuva 10.)

[1] Ks. siv. 73.

lh. 56 C. Sama, tahtia lyöden.



lh. 56 D. Sama, iskujalka puoliaskelissa (a1).



Sävellysharjotuksia: [1]

sh. 56 A. Sävellettävä kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 56 B. 2-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.
sh. 56 C. 4-iskuisia kertautuvia aiheita tässä rytmissä.
sh. 56 D. Säepareja, säkeet kuten edell.

Lauluja: *Kll* [2] N:o 64–65.

---

b. *Katkotahti* (♩ 𝄾)

Pelkissä trokeissa liikkuva rytmi soveltuu sävelryhmän päätökseksi vielä vähemmin kuin pelkästään spondeinen [3]; sillä sen päätössävel ei ole ainoastaan iskuton ja senkautta tarmoton, vaan suhteellisen lyhyytensä vuoksi se käy aivan

[1] Ks. II Liitettä.

[2] Koulujen laululipas, Werner Söderström Osakeyhtiön julkaisema.

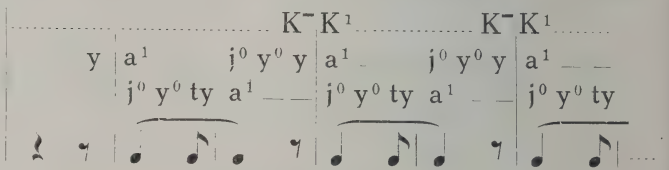
[3] Ks. siv. 76—78.

erityisen tehottomaksi. Tämän johdosta on katkotahtinen säepäätös kolmijakoisessa rytmirakenteessa vieläkin luonnollisempi ja tavallisempi kuin tasajakoisessa.

Liikeharjotuksissa suoritetaan kolmijakoinen katkotahti samoin kuin trokee, paitsi että iskuton jalka ei 3. tahtiosalla laskeudu terälleen (t), vaan siirtyy taapäisestä kohoasennostaan (y^0) suoraan seuraavaa iskuaskelta valmistavaan asentoon (y). Käsivarsien taukoasento (K^-) on sama kuin tasajakoisessa katkotahdissa, mutta kestää suhteellisesti lyhyemmän ajan.

Liike- ja sävellysharjotuksia:

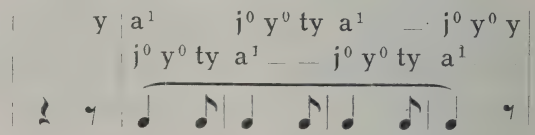
lh. 57 A. Valmistava harjotus. Rytmi 2-iskuinen (tr. + katk.).



(Kuva 11.)

sh. 57 A. 2-iskuisia kertautuvia aiheita tässä rytmissä.
sh. 57 B. 2-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.

lh. 58 A. Samanlainen harjotus, 4-iskuisin säkein (3 tr. + katk.).



lh. 58 B. Sama, käyttäen eri käsiasentoja ja askellajeja, joko yhtenäisesti tahi säkeittäin vaihdellen. [1]

[1] Samoin vast'edes.

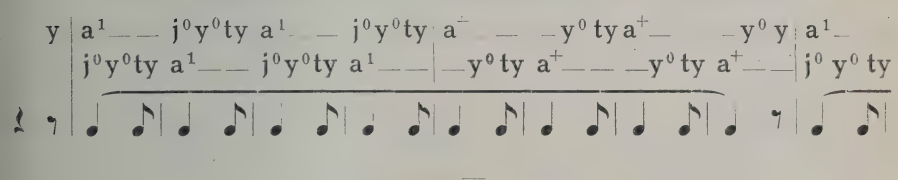
sh. 58 A. 4-iskuisia kertautuvia aiheita tässä rytmissä.
sh. 58 B. Säepareja, säkeet kuten edell.

Lauluja: *Snl* N:o 442 [1].

Kuten tasajakoisessa tahtilajissa, niin kolmijakoisessakin muodostuvat säeparit erittäin luontevasti siten, että esisäkeen naispuolista päätöstä seuraa jälkisäkeen miespuolinen [2]. Se lisävivahdus vain ilmenee kolmijakoisessa, että naispuolisen säepäätöksen loppusävel lyhykäisyytensä vuoksi usein käy sidesävelen luonteiseksi [3].

Harjotuksia:

lh. 59 A. Säepariharjotus, 4-iskuisin säkein.
Esisäkeessä säepäätös naispuolinen (4 tr.), jälkisäkeessä miespuolinen (3 tr. + katk.).
Iskujalka astuu esisäkeessä puoliaskelin (a^1), jälkisäkeessä paikallaan polkien (a^+).



sh. 59 A. Säepareja tässä rytmissä.

Lauluja: *Sks* [4] II: 1445, 1494.

---

[1] Suomen Nuorison Laulukirja, Werner Söderström Osakeyhtiön julkaisema.
[2] Ks. siv. 81—82.
[3] Ks. siv. 105—107.
[4] Suomen Kansan Sävelmiä, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaisema.

c. *Kohotahti* (♪ |)

Kohotahti on kolmijakoisessa rytmirakenteessa keveämpi ja joustavampi kuin tasajakoisessa. Lyhykäisyytensä vuoksi se mitä kiinteimmin liittyy seuraavaan iskusäveleen, joka taas suhteellisen pitemmyytensä tähden tuntuu jonkinlaiselta pysähdykseltä ja siten helposti irtautuu seuraavasta iskuttomasta sävelestä. Täten trokeiset iskualat ikäänkuin katkeavat keskeltä, ja aihelmat ulottuvat aina kunkin iskualan iskuttomalta säveleltä seuraavan iskualan iskulliseen[1], esim.

Täten muodostuu mitallisen iskualarakenteen (♩ ♪) ohelle niin säännöllinen ja luonnollinen aihelmarakenne (♪ | ♩), että useat teoreetikot pitävät sitä kaiken varsinaisen rytmirakenteen välttämättömänä perustuksena[2]. Myös runousopissa se esitetään itsenäisenä „jambisena" mittana trokeisen rinnalla ja vastakohtana. Tämä käsitystapa on luonnollisesti ymmärrettävissä sellaisissa kielissä (kuten saksassa), joissa on runsaasti korottomalla tavulla alkavia sanoja sekä korottomia yksitavuisia apusanoja alkukorollisten sanojen edellä. Mutta päinvastaiset toisissa kielissä (esim. suomenkielessä ja useissa slaavilaisissa) ilmenevät ominaisuudet todistavat, ettei tätä käsitystä voida tunnustaa yleispäteväksi rytmilliseksi perusaatteeksi. On siis pidettävä kiinni siitä, että „jambinen" rytmi on sama kuin kohotahdilla alkava trokeinen. Tosin säkeitten „jambinen tahi trokeinen alku viehättää jatkamaan samalla lailla, ja sillä syyllä voitaisiin rytmiä nimittää joko jambiseksi tahi trokeiseksi. Mutta säkeessä esiintyvien erilaisten sanamuotojen vastakohtaisuus taas särkee oletetun perusmitan" (ja samoin myös musiikissa aihemuodostusten moninaiset vapaat ja satunnaiset vivahteet),

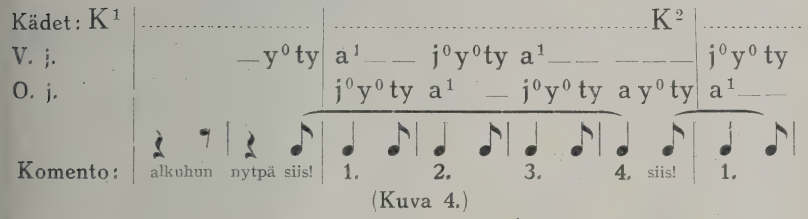
[1] *Riemann*, Musikalische Dynamik und Agogik, 1884.
[2] Ks. siv. 48.

„joten nämät molemmat rytmimitat kuitenkin käytännössä tasottuvat samoiksi. Ja rytmirakenteen itsenäisenä alkuaineksena ei siten esiinny yksityinen jambinen tahi trokeinen runojalka (eli iskuala), vaan *säe* kokonaisuudessaan, joko kohotahdillisena tahi kohotahdittomana“ [1].

Harjotusliikkeissä saadaan katkotahdin ja kohotahdin välinen säeraja ilmennetyksi, paitsi käsiasennon vaihdoksella, myös siten että sama jalka suorittaa sekä katkotahdin että kohotahdin ja sitä seuraavan iskun. Jotta toinen jalka pysyisi sillä välin luontevassa asennossa, on askel katkotahdin kohdalla astuttava sen viereen (a) ja vasta seuraavalla iskulla taas eteenpäin (a^1 tahi a^2).

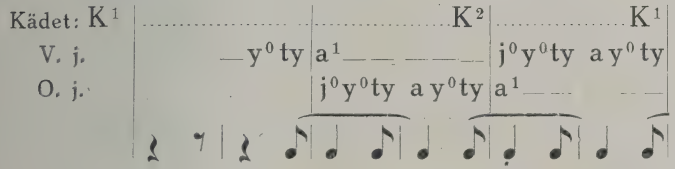
Harjotuksia:

lh. 60 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Rytminä 3 tr. + katk., säkeen alussa kohotahti.



(Kuva 4.)

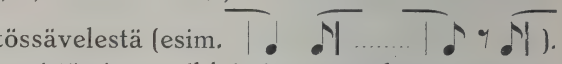
lh. 60 B. Sama, 2-iskuisin säkein.



lh. 60 C. Harjotus säepareissa, 4-iskuisin säkein. Rytminä 3 tr. + katk., jälkisäe kohotahdillinen.

[1] *Lipps*, Aesthetik.

sh. 60 A—C. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

Nuottikirjoituksessa ilmennetään katko- ja kohotahdin välinen säeraja joskus tauolla, jonka aika-arvo on vähennetty säkeen päätössävelestä (esim. ). Laulussa vaatii hengittäminen milt'ei aina tämänlaista esitystä, vaikk'ei taukoa olisi merkittykään.

Lauluja: *Kk* [1] N:o 19. 33. 73. 80. 479.
Uhs [2] N:o 232.
Kll N:o 66—67.
Snl N:o 83.

d. *Kolmisupiste* (♩.)

Kolmijakoinen täyssupiste eli „kolmisupiste" on tasajakoista keveämpi ja kiihkeämpi. Käytännössä se esiintyy yleensä samalla lailla kuin tasajakoinen, siis luonnollisimmin säkeitten ja säeryhmien päätöksissä. Muilla säkeen kohdilla, alussa ja keskellä, on kolmisupiste kumminkin vähemmän mahtipontinen kuin tasajakoinen täyssupiste. Se sulautuu myös luontevammin pelkkiin trokeihin kuin tasajakoinen täyssupiste pelkkiin spondeihin. Mutta tietysti kolmisupistekin pääsee täyteen vaikutukseensa vasta silloin, kun se vastineekseen saa trokeeta vilkkaampia rytmejä [3].

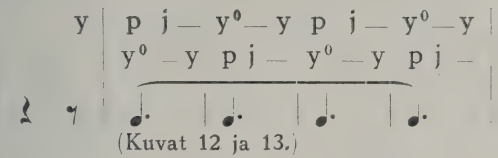
Harjotusliikkeissämme suoritetaan kolmisupiste samalla tavalla kuin tasajakoinen täyssupiste [4], paitsi että iskuttomaan iskualapuoliskoon kuuluvat liikkeet (j, y) eristetään eri tahtiosille, niin että 2. tahtiosalla iskujalka ojentuu (j) ja vasta 3. tahtiosalla toinen jalka kohoaa seuraavaa askelta valmisvaan asentoonsa (y).

---

[1] Koraalivirsikirja, Koraalikomitean julkaisema.
[2] Uusia Hengellisiä Sävelmiä, I—III, Koraalikomitean julkaisema.
[3] Ks. siv. 100.
[4] Ks. siv. 84.

Harjotuksia:

lh. 61 A. Harjotus paikallaan, 4-iskuisin säkein, kolmisupisteissa (kls.).



(Kuvat 12 ja 13.)

lh. 61 B. Sama puoliaskelissa.

lh. 61 C. Harjotus 4-iskuisin säkein. Rytminä 3 tr. + kls.

lh. 61 D. Säepariharjotus, esisäe 4 tr., jälkisäe kuten edell.

lh. 61 E. Sama, esisäkeessä katkotahti, jälkisäkeessä kohotahti.

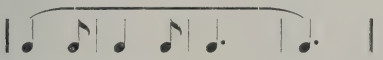
---

sh. 61 A - C. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

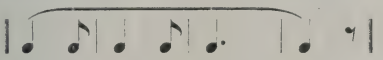
Lauluja: *Kk* N:o 391.
Sks I: 71.
II: 954.

---

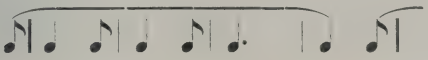
lh. 62 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari trokeinen, jälkimäinen kolmisupisteinen.



lh. 62 B. Sama, säkeen lopussa katkotahti.



lh. 62 C. Sama, säkeen alussa kohotahti.



lh. 62 D. Säepariharjotus, esisäe trokeinen, jälkisäe kuten edell.

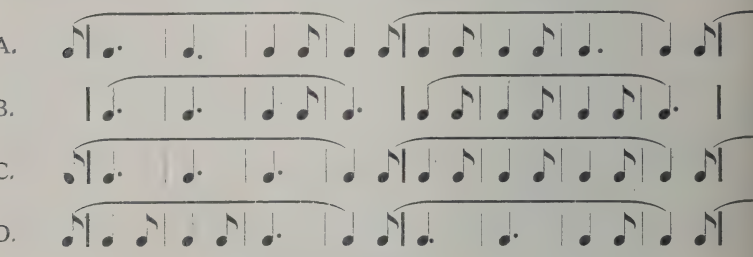
lh. 62 E. Sama, esisäkeessä 3 tr, + kls.

lh. 62 F. Säepariharjotus, säkeitten rytmi päinvastoin kuin edell. Koho- ja katkotahti.

sh. 62 A—F. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

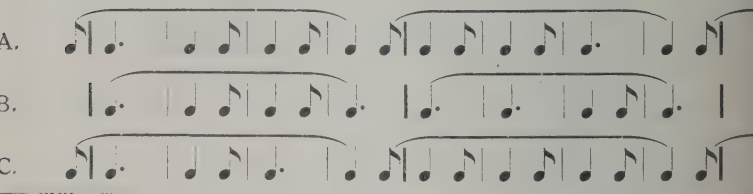
Lauluja: *Kll* N:o 68.
Hlv [1] N:o 266. 315.
Sks II: 73. 1051. 1522. 1574. 1698.

lh. 63 A—D. Säepariharjotuksia, kolmisupisteisia iskupareja jommankumman säkeen alussa.



sh. 63 A—B. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

lh. 64 A—E. Säepariharjotuksia, kls. + tr. jommankumman säkeen alussa.



[1] Hengelliset Laulut ja Virret, Suomen Lähetysseuran julkaisema.

D.

E.

lh. 64 F—G. Säepariharjotuksia, tr. + kls. esisäkeen alussa.

F.

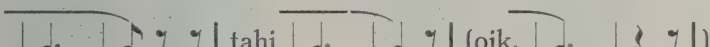
G.

sh. 64 A—C. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Sks* II: 1221. 1249. 1649.

e. *Taukoisku* (𝄽 𝅘𝅥𝅯 | tahi | 𝄽 𝅘𝅥𝅮𝅯 |)

Taukoiskulla on kolmijakoisessa rytmissä samanlainen merkitys kuin tasajakoisessakin, säkeitten ja säeryhmien rajana [1]. Nuottikirjoituksessa se jää joskus epäselväksi, kun edellisen säkeen päätössävel aiheettomasti merkitään aikaarvoltaan jatkuvaksi vielä taukoiskunkin kohdalle, esim.



taikka, seuraavan säkeen alkaessa kohotahdilla:

Kolmijakoista täystaukoa (𝄽 𝅘𝅥𝅯) nimitämme *kolmitauoksi.*

Harjotusliikkeissä on taukoiskulla käytettävä käsivarsien iskuasentoa (K^{+}), kuten tasajakoisessakin rytmissä [2]. Taval-

[1] Ks. siv. 93.
[2] Ks. siv. 94.

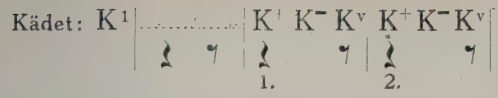
linen taukoasento (K^-) seuraa 2. tahtiosalla; ja ellei 3. tahtiosalla ole kohotahtia, liittyy siihen silloin vielä kolmas taukoliike (K^v, kuvat 19 ja 20), joka valmistaa käsien siirtymisen seuraavan säkeen vaatimaan asentoon (K^1, K^2 tahi K^3). Riippuen siitä, mihin asentoon täten on valmistauduttava, muodostuu välittävä taukoasento eli *väliasento* kahdella eri tavalla. Lanteille siirtyessään (K^1) kädet pysähtyvät jonkun verran vyötäreen ulkopuolelle (Kuva 19). Mutta jos on ojennettava kädet ulos (K^2) taikka vietävä niskaan tahi päälaelle (K^3), on käsivarsia vain jännittämällä kohotettava edellisestä taukoasennosta (K^-) hiukan ylöspäin (Kuva 20).

19.

20.

Harjotuksia:

lh. 65 A. Valmistava harjotus paikallaan.
Käsivarret vuoroin iskuasentoon, taukoasentoon ja väliasentoon.



(Kuvat 14, 19 ja 20.)

lh. 65. B. Sama, joka toinen iskuala kuten edell., joka toisella käsivarret muuhun asentoon (K^1, K^2, K^3), joko aina uudelleen samaan tahi vuoroin eri asentoon, esim.

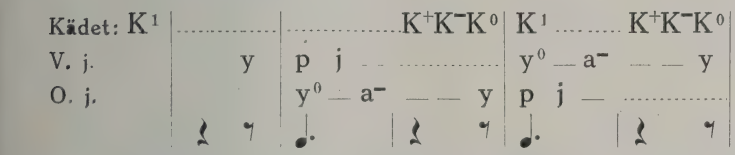
(Kuvat 5 ja 6.)

lh. 65 C. Käsivarsiliikkeet kuten edell., jalat trokeissa astuen.

Kun taukoiskun edellä käy kolmisupiste, on sen viimeinen liike muutettava siten, että jalka pääsee lepoasentoon (a^-) ennen tauon alkua. [1] Seuraavaa askelta valmistava liike (y) seuraa sitten vasta tauon viimeisellä tahtiosalla.

Harjotuksia:

lh. 65 D. Harjotus paikallaan. Vuoroin kolmisupisteita ja kolmitaukoja.

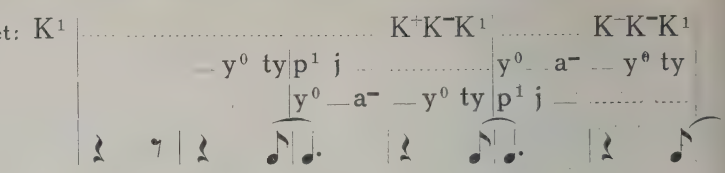


lh. 65 E. Sama puoliaskelissa.

Jos taukoiskua seuraa kohotahti, jää tauon osalle vain 2 tahtiosaa; silloin jää käsivarsien väliasento suorittamatta ja jalka valmistautuu uutta askeltaan varten jo 2. tahtiosalla (y^0).

[1] Ks. siv. 95.

lh. 65 F. Sama kuin edell., kohotahdillisena.



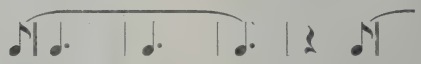
sh. 65 A. Kertautuvia 2-iskuisia säkeitä tässä rytmissä.
sh. 65 B. 4-säkeisiä ryhmiä, säkeet kuten edell.

lh. 66 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari trokeinen, jälkimäisessä kolmisupiste ja kolmitauko.

lh. 66 B. Sama, kohotahdillisena.

lh. 66 C. Harjotus 4-iskuisin säkein. Rytminä kls. + tr. + kls. ynnä kolmitauko.

lh. 66 D. Samoin, 3 kls. ynnä taukoisku, säkeen alussa kohotahti.



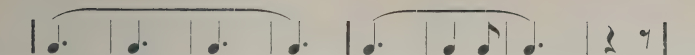
sh. 66 A—E. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

lh. 67 A—E. Säepariharjotuksia. Jälkisäkeet kuten edell., esisäkeissä muita rytmejä.

A.

B.

C.



D.

E.

lh. 67 F—H. Säepariharjotuksia, säkeitten rytmit päinvastoin kuin edell.

F.

G.

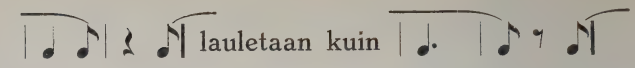
H.

sh. 67 A—F. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 64. 235. 303. 460.
Kll N:o 69.
Hlv N:o 61. 97. 219. — 91. 342, a.
Snl N:o 30. 146. 304.
Sks I: 53, h.
II: 234. 246. 536. 1097. 1162. 1314. 1319. 1352. 1392.

Jos säe taukoiskun edellä päättyy trokeeseen, käy rytmin luonne paljoa epävarmemmaksi kuin vastaavassa tasajakoisessa rytmimuodossa.[1] Trokeen lyhyt iskuton sävel ei voi muuttua epäiskulliseksikaan muuten kuin väkinäisellä ja kiihkeällä ponnistuksella. Senvuoksi on tavallista, että laulajat siirtävät tämänlaisen iskuttoman sävelen seuraavalle iskulle, taukoiskun sijalle, ja siten koko rytmi saa toisen luonteen, kuin mitä säveltäjä on tarkottanut, esim.

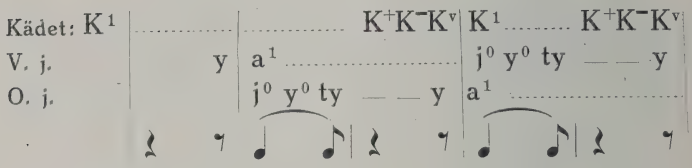
[1] Ks. siv. 98.



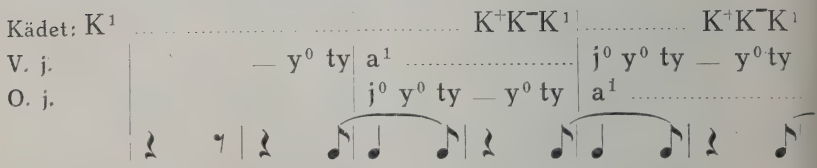
Oikein ja täsmällisesti esitettynä tämä rytmi aikaansaa hienon ja joustavan vaikutuksen, mutta sen oppiminen vaatii tarkkaa huomiota ja riittävää harjaantumista.

Harjotuksia:

lh. 68 A. Valmistava harjotus 2-iskuisin säkein. Vuorotellen trokeita ja kolmitaukoja.



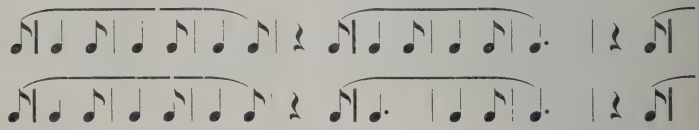
lh. 68 B. Sama kohotahdillisena.



lh. 68 C. Sama, 4-iskuisin säkein.

sh. 68 A—B. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

lh. 69 A—C. Säeparihharjotuksia. Esisäe kuten edell., jälkisäkeessä muita rytmejä.



C.

lh. 69 D—F. Säepariharjotuksia, säkeitten suhde päinvastoin kuin edell.

D.

E.

F.

sh. 69 A—B. Säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

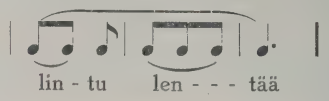
f. *Kolmisävel* ( )

Tasajakoisessa rytmissä johtuu useita eri iskualamuotoja siitä, että iskualan puoliskoista jompikumpi tahi kumpikin jakautuu kahtia.[1] Kolmijakoinen rytmi, jonka perusrakenne on jo itsessään tasajakoista vaihtelevampi, on muotojensa puolesta köyhempi. Tasajakoisia daktyylejä, vastadaktyylejä ja nelisäveliä vastaa kolmijakoisessa rytmissä vain yksi ainoa iskualamuoto, *kolmisävel.* Koska trokeen iskuton sävel jo semmoisenaan on lyhyt, nimittäin puolet iskusävelen aika-arvosta, ei tasaiseen jakautumiseen ole muuta mahdollisuutta, kuin että iskusävel jakautuu kahdeksi iskuttoman mittaiseksi säveleksi, joten iskualaan tulee kaikkiaan 3 yhtäpitkää säveltä, yksi kullekin tahtiosalle. Kreikkalaiset nimittivät tämänlaista iskualaa „kolmilyhyeksi" (tribrachys).

Vaikutukseltaan on kolmisävel siro ja lehahteleva, kuten tasajakoisessa rytmissä nelisävel; mutta siihen yhtyy myös jotain daktyylin miehekkäämmästä pontevuudesta. Lauiu-

[1] Ks. siv. 104.

sävellyksissä vastaa kolmisävelistä iskualaa usein trokeinen tahi täyssupisteinen runojalka, jolloin iskullisen tavun osalle tulee kaksi tahi kolme säveltä, esim.



Täten muuttuu kolmisävelen vaikutus pehmeämmäksi.[1]

Verratessamme toisiinsa tasajakoisia ja kolmijakoisia iskualarakenteita, havaitsemme, että ne vaikutukseltaan eivät täysin vastaa toisiaan, vaan suhtautuvat keskenään ikäänkuin lomittain, niin että kussakin kolmijakoisessa rytmimuodossa yhtyy kahden lähimmän tasajakoisen rakenteen ominaisuuksia. Niinpä trokee on spondeen ja daktyylin keskivaiheilla, kolmisävel daktyylin ja nelisävelen. Tästä johtuu, että kolmisävel on käytännössä nelisäveltä tavallisempi, mutta ei kuitenkaan muodosta niin oleellista perusrytmiä, kuin daktyyli tasajakoisessa rakenteessa. Siten saa selvityksensä se omituinen ilmiö, että tasajakoisessa tahtilajissa iskualaan tavallisimmin sisältyy 3 säveltä (daktyyli), mutta kolmijakoisessa 2 säveltä (trokee).[2] Näin ikäänkuin tasottuu näiden tahtilajien keskinäinen vastakohtaisuus.

Säkeitten rajoilla kolmisävelinen iskuala muodostuu *sidesäveliksi*, aiheuttaen *säeyhtymiä* kuten daktyyli ja nelisävel.[3] Usein tulee silloin myös kysymykseen *yli- ja vajatahtisia* rytmimuodostuksia.[4]

Harjousliikkeissä suoritetaan kolmisävelen 2 edellistä tahtiosaa kuten nelisävelen alkupuolisko,[5] siis samalla jalalla, ensin astuen teralle (t) ja sitten kohoutuen varpaille (v), jonka jälkeen 3. tahtiosa suoritetaan toisella jalalla samaten kuin trokeessa (ty).

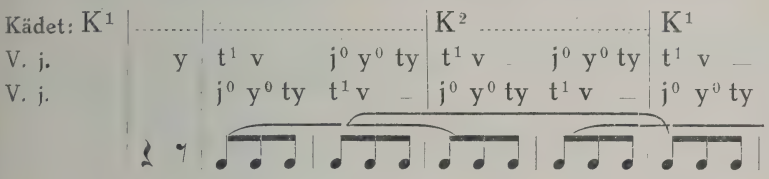
---

[1] Ks. siv. 105.
[2] *Landry*, La théorie du rythme.
[3] Ks. siv. 106—107.
[4] Ks. siv. 118—120.
[5] Ks. siv. 114.

Ääneen laskettaessa ei käy erottaminen kolmisäveltä trokeista, koska päähuomio on kaikissa iskualoissa kiinnitettävä itse rytmilajin kolmijakoisuuteen ja siten olisi työlästä saada eri sananmuodoilla ilmi eri iskualarakenteita. Mutta tuskinpa tämä eritteleminen on tarpeellinenkaan, kun kolmijakoisia iskualamuotoja ei ole niin useita kuin tasajakoisia ja kun oppilas on näissä jo riittävästi harjaantunut havaitsemaan iskualarakenteitten vaihtelujä.

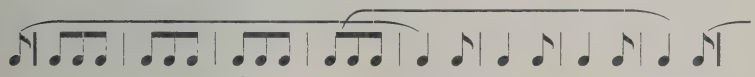
Harjotuksia:

lh. 70 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, kolmisävelissä (k).

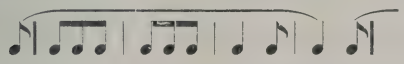


(Kuva 15.)

lh. 70 B. Harjotus säepareissa. Esisäe kolmisävelinen, jälkisäe trokeinen. Koho- ja katkotahti.



lh. 70 C. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellinen iskupari kolmisävelinen, jälkimäinen trokeinen. Koho- ja katkotahti.



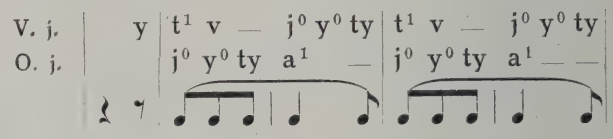
lh. 70 D. Samoin, jälkimäinen iskupari kolmisupisteinen,

sh. 70 A—B. Säkeitä ja säepareja, joissa ainakin yksi iskupari on kolmisävelinen.

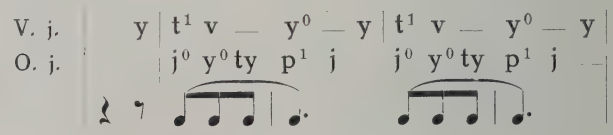
Lauluja: *Kk* N:o 127. 129. 287.
Kll N:o 70—71.
Snl N:o 55.

---

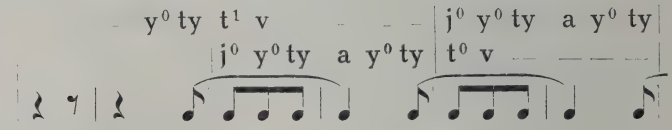
lh. 71 A. Harjotus 2-iskuisin säkein. k. + tr.



lh. 71 B. Sama, k. + kls.

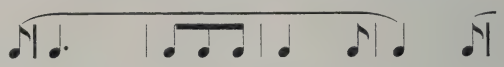


lh. 71 C. Sama, kohotahdillisena.



lh. 71 D. 4-iskuisin säkein, edellisessä iskuparissa tr. + k.

lh. 71 E. Samoin, säkeen alussa täyssupiste.

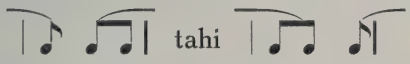


---

sh. 71 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 5. 10. 15. 29. 46. 49. 81. 130. 145. 204. 206. 261. 274. 324. 354. 396. 410. 448. 450. 466. 474. 497.
Uhs N:o 3. 16. 33. 63. 107. 120. 182. 299. 374. 394. 475.
Kll N:o 72—73.
Hlv N:o 36. 105. 117. 165. 169. 183. 223. 242. 260. 264. 287.
Snl N:o 26. 51. 159. 166. 186. 227. 413.
Sks I: 4, a. 6, a. 8. 30, a. 83, a. 154, f. 204.
II: 80. 137. 534.

Jos laulussa sanojen johdosta kolmisäveliset iskualat jakautuvat säkeitten rajoilla toisiaan täydentäviksi katko- ja kohotahdeiksi:

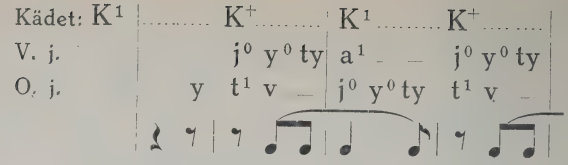


ovat ne yleensä käsitettävät sidesävelten luonteisiksi. Mutta jos edellinen säe päättyy taukoiskuun, voi seuraava säe alkaa kolmisävelestä johtuvalla kohotahtimuodolla, (josta puuttuu kolmisävelen 1. sävel):[1]

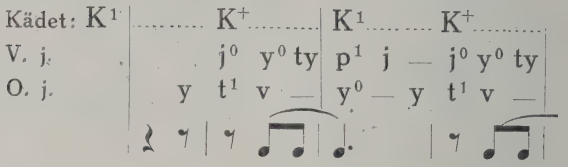
Harjotusliikkeissä tämänlainen kohotahti suoritetaan samoin kuin kolmisävel, paitsi että kädet viedään iskuasentoon (K^{+}) koko iskualan ajaksi.

lh.. 72 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, iskualoina vuoroin kolmisävelestä johtuva kohotahti ja vuoroin trokee.

[1] Ks. siv. 121.



lh. 72 B. Sama, trokeen asemesta kolmisupiste.



sh. 72 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

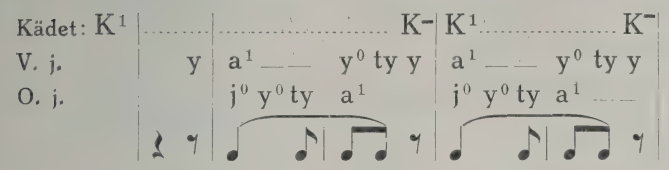
Myös katkotahtina esiintyy kolmisävelestä johtuvia muotoja: | ♪ 𝄾 𝄾 | ja | ♫ 𝄾 |. Näistä on edellinen oleellisesti sama kuin tavallinen, trokeesta johtuva katkotahti: | ♩ 𝄾 |; sävel jää vain hieman lyhyemmälle ja tauko alkaa hiukan varhemmin. Mutta jälkimäinen muoto on paljoa tavallisempi kuin vastaava nelisävelestä johtunut tasajakoisessa tahtilajissa. Etenkin hitaassa aikamitassa sitä tavataan usein. Tämä on varsin luonnollista, koska tauoksi jää vain iskualan 3. tahtiosa yksistään, eikä iskualan puolikas, kuten vastaavassa tasajakoisessa muodostuksessa.[1]

Harjotusliikkeissä suoritetaan tämänlainen „jakautunut" katkotahti samoin kuin trokee, paitsi että iskuton jalka suorittaa 2. ja 3. tahtiosan liikkeet (y⁰ ty) jo 1. ja 2. tahtiosalla, kohotakseen sitten 3. tahtiosalla seuraavaa askelta valmistavaan asentoon (y).

[1] Ks. siv. 122.

Harjotuksia:

lh. 73 A. Harjotus 2-iskuisin säkein. Iskualoina vuoroin trokee ja vuoroin jakautunut katkotahti (jk).



lh. 73 B. Sama, trokeen sijassa kolmisävel.

sh. 73 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 74.
Hlv N:o 249.
Sks I: 165, c.
II: 242. 573.

g. *Vastatrokee* (♪ ♩)

Tasajakoista alkusupistetta [1] vastaavaa rytmimuotoa ei kolmijakoisessa tahtilajissa ole lainkaan. Eniten sen kaltainen on itse trokeinen perusmuoto (♩ ♪ = ♩(.) ♪). Mutta jos trokeessa sävelet vaihtavat aika-arvojaan, niin että iskusävelelle jää vain ensimmäinen tahtiosa ja iskuttoman osalle tulee 2. ja 3. tahtiosa, syntyy epäiskuinen rytmimuoto, joka kiihkeydestään huolimatta ei ole aivan harvinainen. Nimitämme sitä „vastatrokeeksi". N. s. jambiin se suhtautuu samoin kuin vastadaktyyli n. s. anapestiin [2]:

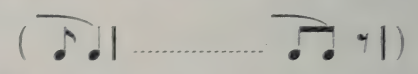
„jambi» (eli koho- ja katkotahtinen trokee) ♪ ♩
vastatrokee..... ♪ ♩

[1] Ks. siv. 128—131.
[2] Ks. siv. 123.

Vastatrokee onkin miltei ainoa luonnostaan epäiskuinen iskualamuoto kolmijakoisessa tahtilajissa. Siinä suhteessa se yksin vastaa tasajakoisen tahtilajin vastadaktyyliä, keskisupistetta ja loppusupistetta. Näistä kustakin se voidaan lyhentämällä johtaa:

vastadaktyyli (♪) ♪ ♩
keskisupiste ♪ ♩ (♪)
loppusupiste ♪ ♩ (·)

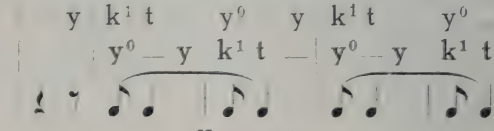
Suomenkielisessä laulusävellyksessä tulee vastatrokee useinkin kysymykseen, jos tahdotaan noudattaa sanojen luonnollista lausutusta (esim. „tulee"). Kovin usein tai tiheään käytettynä se vaikuttaa koomillisesti. Mutta taiten sovellettuna se tuottaa tervetullutta vaihtelua. Säkeen päätöksenäkin on vastatrokee luonteva. Usein se kumminkin silloin esitetään melkein jakautuneen katkotahdin tavoin:



Harjotusliikkeissä vastatrokee suoritetaan kuten tasajakoinen keskisupiste, kantapäällä ja jalkaterällä (k t),[1] jättäen vain pois palautumisen perusasentoon; toinen jalka kohoaa ensin taapäin (y^0) ja siirtyy 3. tahtiosalla seuraavaa askelta valmistavaan asentoon (y).

Harjotuksia:

lh. 74 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, vastatrokeissa (vt.).



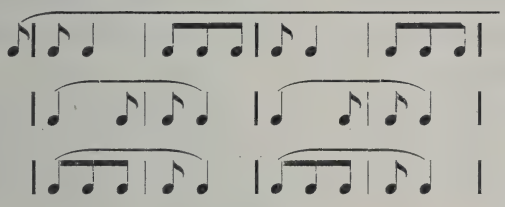
(Kuva 17.)

[1] Ks. siv. 127.

lh. 74 B. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellinen iskupari vastatrokeinen, jälkimäinen trokeinen. Koho- ja katkotahti.

lh. 74 C. Harjotus 2-iskuisin säkein, vt. + tr. Koho- ja katkotahti:

lh. 74 D–F. Sama, vt. + k., tr. + vt., k. + vt.



sh. 74 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 361.
Kll N:o 76—78.
Snl N:o 76. 321. 436.
Sks I: 55, c.

h. *Muunnetut iskualat.*

Muunnettuja iskualoja ei kolmijakoisessa rytmissä ole niin monta lajia kuin tasajakoisessa,[1] mutta ne ovat sitä tärkeämpänä lisänä kolmijakoisen tahtilajin ilmankin niukkaan iskualavarastoon. On huomiota ansaitsevaa yleensäkin, että tasajakoinen tahtilaji, joka perusmuodoltaan on levollisempi ja yksitoikkoisempi, on iskualarakenteiltaan moninai-

[1] Ks. siv, 138.

sempi, mutta kolmijakoinen taas perusmuodoltaan vastakohtaisempi ja iskualarakenteiltaan köyhempi. Siten näiden kahden perusrytmin suhde tasottuu vaikutukseltaan samanarvoiseksi.

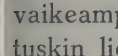
Mitä tulee muunnettuihin iskualoihin, niin ne kolmijakoisessakin tahtilajissa johtuvat siitä, että kaksi tavallisen iskualamuodon yhtäpitkää säveltä muuttuu aika-arvoltaan erituisiksi. Mutta kun kolmijakoinen iskualarakenne jakautuu 3 tahtiosaan, ei samanpituisia säveliä tule kysymykseen muissa iskualamuodoissa kuin ainoastaan kolmisävelessä ( ). Ja muunnoksia johtuu tästä vain 2 lajia: *alkumuunteinen* ( ) ja *loppumuunteinen* ( ) *kolmisävel.*

Muunnos kohdistuu siis joko 1. ja 2. tahi 2. ja 3. säveleen. Sen aiheuttama aika-arvojen epätasainen suhde on aikaansaatavissa kahdella eri tavalla, kuten tasajakoisessakin tahtilajissa,[1] nim. käyttämällä joko kolmijakoa tahi puolta pienempiin aikayksikköihin ulottuvaa tasajakoisuutta. Mutta edellinen tapaus on ylen harvinainen. Sillä sen mukaisesti muodostuva rytmi tulisi kokonaisuudessaan kovin monimutkaiseksi, vaikeatajuiseksi ja käytännössä epätäsmälliseksi (tahi). Jälkimäinen muunnoslaji vaikuttaa sitävastoin täysin luontevasti ja on käytännössä hyvin yleinen.

Kolmijakoisessa rytmissä ei tarvitse varoa muunnettujen iskualojen liiallista esiintymistä, kuten tasajakoisessa. Kun aina yksi iskualan sävelistä jää entiselleen, ei ole niin suurta pelkoa iskujen tihenemisestä ja siitä johtuvasta rytmin hämmennyksestä.[2] Hitaassa tempossa vain voisi tuntua siltä, kuin olisi tarkotuksena siirtyminen vaihtojakoiseen tahtilajiin, esim.

[1] Ks. siv. 137.

[2] Ks. siv. 138—139.

Päinvastaiseksi muunnettua aika-arvosuhdetta (esim. tahi ) on kolmijakoisessa rytmissä vieläkin vaikeampi saada tajuttavaksi kuin tasajakoisessa,[1] joten niitä tuskin lienee tavattavana edes soitinmusiikissakaan.

Käytännössä on alkumuunteinen kolmisävel yleisempi kuin loppumuunteinen, johtuen siitä, että alkumuunteisessa iskusävel tulee muunnoksen kautta toisia pitemmäksi ja rytmin kokonaisuus sen kautta saa luontevaa vauhdikkuutta. Loppumuunteisessa taas keskimäinen sävel pitenee ja käy samalla hieman epäiskulliseksi. Näinmuodoin alkumuunteinen kolmisävel on vaikutukseltaan ja merkitykseltään hyvinkin daktyylin kaltainen, jotavastoin loppumuunteinen muistuttaa keskisupistetta. Edellistä tavataan kreikkalaisessa laulurunoudessa „kyklisen daktyylin" nimellä. Mutta suomenkielisessä laulusävellyksessä tulee jälkimäinenkin usein kysymykseen, milloin tahdotaan tarkasti noudattaa sanojen luonnollista lausutusta (esim. ´olento).

Harjotusliikkeissä vaatii kolmijakoisen rytmin ketterämpi luonne muunnettujen iskualojen suorittamista hieman toisin kuin tasajakoisessa tahtilajissa, siten että mahdollisuuden mukaan liikkeet suoritetaan samalla jalalla.

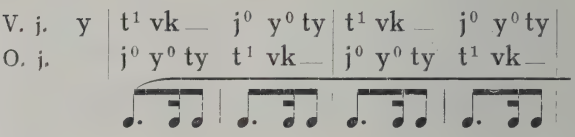
Siten saa alkumuunteinen kolmisävel samat liikkeet kuin tavallinen kolmisävel, paitsi että 2. tahtiosan jälkipuoliskolla (eli siis iskualan 2. sävelen kohdalla) iskujalka siirtyy varpailtaan kantapäälle (t[1] vk). Sitten seuraa 3. tahtiosalla toisen jalan teräaskel ja kohoutuminen (ty). Loppumuunteinen kolmisävel suoritetaan kokonaan saman jalan liikkeillä, mutta järjestys on päinvastainen kuin alkumuunteisessa (ty t[1] vk). Siinä on siis 2 teräaskelta perätysten, jalka vain keveästi kohoaa välillä. Jos iskualan edellä käy trokee, kohotahti, kolmisävel tahi alkumuunteinen kolmisävel, joiden viimeinen askel on samanlainen kuin loppumuunteisen ensimmäinen (ty), tulee saman jalan suoritettavaksi 3 teräaskelta

[1] Ks. siv. 139.

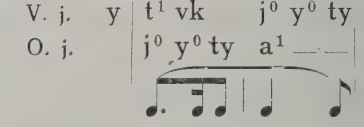
perätysten; silloin on tarkattava, että niiden välit tulevat mahdollisimman lyhyiksi ja itse askelet hyvin keveiksi, astuen ikäänkuin vain hipaisemalla.

Harjotuksia:

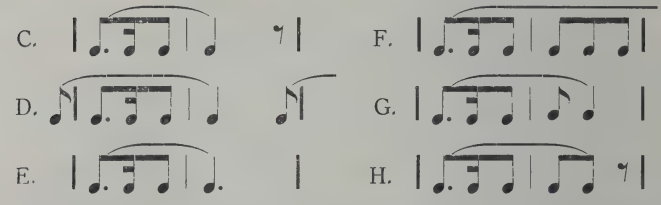
lh. 75 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, alkumuunteisissa kolmisävelissä (ak.).



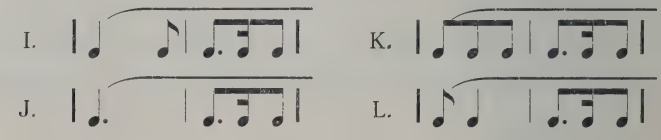
lh. 75 B. Samoin, edellinen iskuala kuten edell., jälkimäinen trokeinen (ak. + tr.).



lh. 75 C—H. Samoin, trokeen sijasta katkotahti, kolmisupiste, kolmisävel, vastatrokee tahi jakautunut kohotahti.



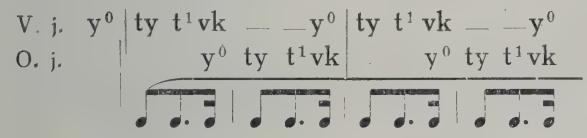
lh. 75 I—L. Samoin, rytmin järjestys päinvastainen (tr. + ak., kls. + ak., k. + ak., vt. + ak.).



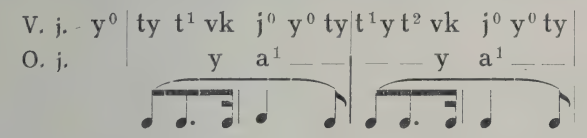
sh. 75 A—F. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 23.
Hlv N:o 18. 26. 77. 127.
Snl N:o 23. 248. 265. 322. 337.
Sks II: 66. 563.

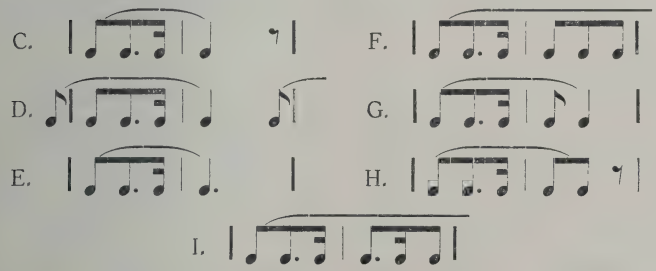
lh. 76 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, loppumuunteisissa kolmisävelissä (lk.).



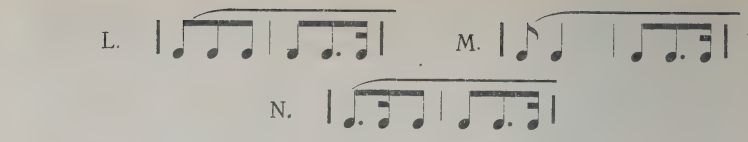
lh. 76 B. Samoin, jälkimäinen iskuala trokeinen (lk. + tr.)



lh. 76 C—I. Samoin, trokeen sijasta katkotahti, kolmisupiste, kolmisävel, vastatrokee, jakautunut katkotahti tahi alkumuunteinen kolmisävel.



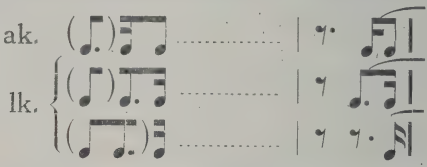
lh. 76 J—N. Samoin, rytmien järjestys päinvastainen (tr. + lk., kls. + lk., k. + lk., vt. + lk., ak. + lk.).



sh. 76 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaisissa rytmeissä.

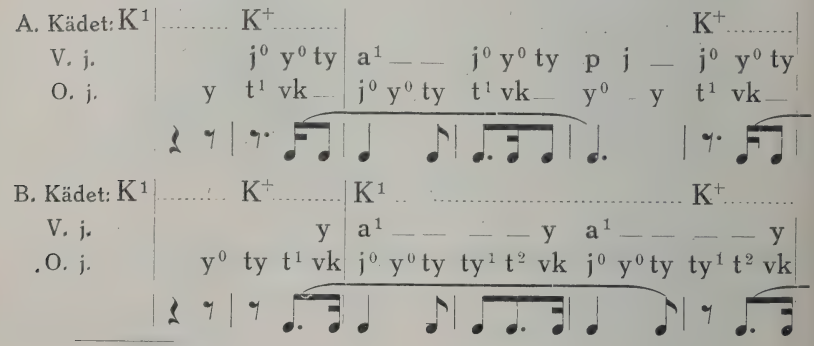
Lauluja: *Sks.* II: 1039.

Typistämällä saadaan kolmijakoisessakin rytmissä muunnetuista iskualoista vauhdikkaita kohotahteja.[1] Luettelemme ne, asettaen niiden rinnalle iskualat, joista ne johtuvat.

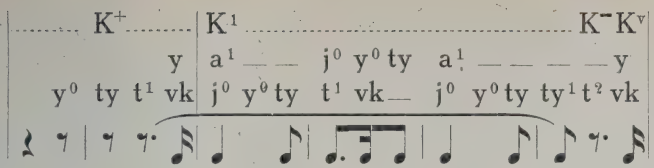


Harjotusliikkeissä nämät kohotahdit suoritetaan samoin kuin vastaavat typistymättömät iskualat, paitsi että käsivarret viedään taukoja osottaviin asentoihinsa ja palautetaan vasta seuraavalla iskulla entiseen asentoonsa.

lh. 77 A—C. Harjotuksia 4-iskuisin säkein, alkaen muunnetuista iskualoista johtuvilla kohotahdeilla.



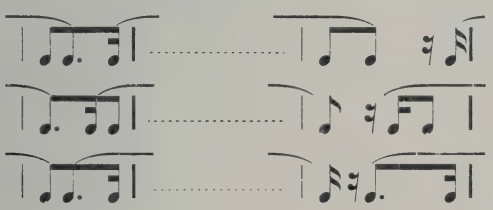
[1] Ks. siv. 142.



sh. 77 A—C. Säkeitä ja säepareja, joissa esiintyy muunnetuista iskualoista johtuvia kohotahteja.

Lauluja: *Sks* II: 1768.

Muunnettujen iskualojen esiintyessä säkeitten rajoilla on usein rajan kohdalle merkitty tauko, jonka aika-arvo on vähennetty edellisestä sävelestä. Rytmi pysyy kuitenkin oleellisesti samana, sidesävelisen kaltaisena: [1]



i. *Korusävelet.*

Korusävelisiä iskualoja tavataan kolmijakoisessa rytmissä, kuten tasajakoisessakin.[2] Tavallisin niistä on „muunnettu trokee“ (♩ ♬), jota yleisen käytäntönsä vuoksi on syytä laskea kolmijakoisten kantarytmien lukuun, etenkin koska laulussa sen korusävelet useasti jakautuvat eri tavuille. Siitä syntyy ikäänkuin kolmijakoiseen rytmiin sovellettu daktyyli, esim. ♩ ♬

laa - ke - a

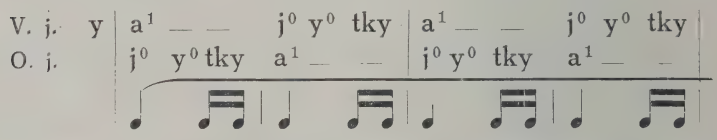
[1] Ks. siv. 144.

[2] Ks. siv. 145—146.

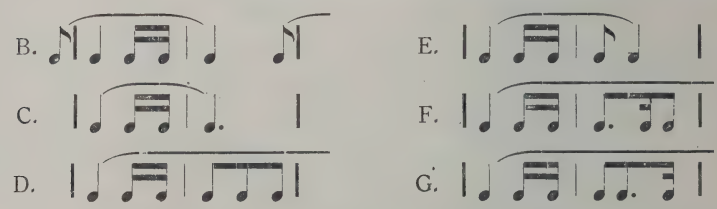
Harjotusliikkeissäkin voidaan tätä yleisesti tavattavaa korusävelrytmiä esittää erikoisena tavallisen trokeen toisintona; iskuton jalka vain lyhentää teräaskelensa (t) puoleen aika-arvoon liittäen siihen yhtä lyhyen ja keveän kantapääaskelen (k) samalle kohdalle, missä jalkateräkin osui maahan.

Harjotuksia:

lh. 78 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, muunnetuissa trokeissa (mtr.).

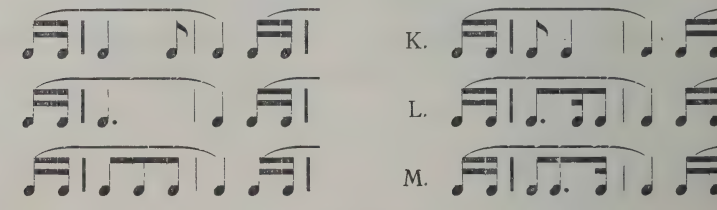


lh. 78 B–G. Samoin, jälkimäisessä iskualassa muita rytmejä.



Kohotahtina on muunnetun trokeen 3. tahtiosa varsin tavallinen ja vaikuttaa erinomaisen sulavasti.

lh. 78 H—M. Kuten edell., rytmien järjestys päinvastainen.



sh. 78 A—F. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 518.
Uhs N:o 1. 15. 19. 38.
Kll N:o 75.
Hlv N:o 5. 74. 115. 134. 265. 290. 325. 333.
Snl N:o 5. 157. 182. 196. 198. 238. 257. 279. 332. 347. 378. 404.
Sks I: 5, a. 46. 53, f, g, p. 63, f. 64, c. 83, d. 86, j. 161, h. 171, a. 201.
II: 31. 136. 170.

Toinen jotenkin yleinen korusävelinen rytmi johtuu alkumuunteisesta kolmisävelestä samalla lailla kuin muunnettu trokee tavallisesta trokeesta, siis siten, että 3. tahtiosa jakautuu kahdeksi säveleksi ( ). Tässä rytmissä tavataan aniharvoin eri tavuja kutakin säveltä kohti; useimmiten se liittyy 2-tavuiseen sanamuotoon ( ).

Sävellysharjotukseksi on muodosteltava korukuvioisia muunnoksia entisistä esimerkeistä sekä etsittävä koruton alkumuoto mestarien korukuvioisiin sävelmiin (ks. sh. 79 A—C.).

Lauluja: *Kk* N:o 22.
Hlv N:o 122. 157. 269. 307. 320. 343.
Snl N:o 212. 292. 414.
Sks I: 6, b, c. 54, b. 65, c. 77, b. 119, a, b. 133. 150, h. 154, a, b, c, e. 161, i, j. 171, b.
II: 104. 146.

j. *Yhdyssävelet.*

Yhdyssäveliä on kolmijakoisessa rytmirakenteessa kahta lajia, kuten tasajakoisessakin: *iskuyhtymiä* ja *synkooppeja.*[1]

Iskuyhtymään kuuluu aina kolmisupiste ja siihen liittyvä seuraavan iskualan alkusävel:

[1] Ks. siv. 148—150.

kls. + tr. kls. + ak.

kls. + k. kls. + lk.

kls. + vt. kls. + mtr.

Iskuyhtymän tapainen rytmi johtuu myös muunnetun trokeen kahden ensimmäisen sävelen yhdistymisestä ( ).

Synkooppimuotoja on kolmijakoisessakin rytmissä yhtä monenlaisia kuin iskuparisommituksia, esim.

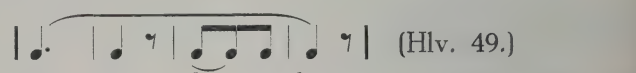
mutta tavallisissa lauluissa niitä kuitenkin tuskin lainkaan esiintyy. Yleensä ovat yhdyssävelet kolmijakoisessa rytmirakenteessa harvinaisempia kuin tasajakoisessa. Soitinmusiikissa niitä kumminkin tavataan jonkun verran viljemmälti, etenkin uuden ajan sävellyksissä.

Sävellysharjotukseksi on mestarien käyttämiä yhdyssävelisiä muotoja muutettava vastaaviin kantarytmeihinsä (ks. sh. 80 A—C).

Lauluja: *Hlv* N:o 191. 222.
Snl N:o 331.
Sks II: 1267.

k. *Sisätauot.*

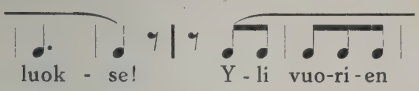
Sisätauoista on kolmijakoisessa rytmissä havaittavana samaa kuin tasajakoisessakin.[1] Esimerkkinä iskuttomasta sisätauosta olkoon:



(Hlv. 49.)

[1] Ks. siv. 151—153.

Esimerkkinä pääiskullisesta:



(Snl. 441.)

Sävellysharjotukseksi on tarkastettava mestarien sisätaukoisia sävelaiheita ja niitä muutettava kantarytmeihinsä (ks. sh. 81 A—B).

3. *Vaihtojakoiset iskualat.*

a. *Kolmivaihtoiset.*

Vaihtojakoisen rytmirakenteen laatua ja vaikutusta olemme pääpiirteissään jo selvitelleet, samoinkuin sen kahta eri ilmausmuotoa 3- tahi 5-jakoisina iskupareina.[1] Nimitämme edellistä rytmimuotoa *kolmivaihtoiseksi,* jälkimäistä *viisivaihtoiseksi.*

Kolmivaihtoisten iskuparien iskualat ovat säännölliseltä rakenteeltaan molemmat tasajakoisia. Mutta koska niistä aina toinen on puolta lyhyempi kuin toinen, sisältyy ainoastaan pitempään iskualaan täysimuotoisia tasajakoisia rytmirakenteita; lyhyempään mahtuu tietysti vain tavallisen iskualan puolikas (esim.). Nimitämme senvuoksi iskuparien pitempää iskualaa *täydeksi* ja lyhyempää *typistetyksi.*

Täydet iskualat ovat muodoltaan samanlaiset kuin tasajakoisessa tahtilajissa. Niistä ei siis kaivata enempiä selvittelyjä. Typistetyt iskualat taas ovat samanlaiset kuin puolen iskualaa täyttävät tasajakoiset kohotahtimuodot, eli siis nimeltään lueteltuina:

α. yksinäinen ..... ( )
β. parisävel ..... ( )
γ. muunnettu parisävel .. ( )

Sommittelemalla nämät kolme typistettyä iskualamuotoa kaikkien tasajakoisten rytmien yhteyteen, asettaen ne näitten

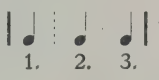
[1] Ks. siv. 29—35.

edelle tahi jälkeen, saadaan muodostumaan kaikki erilaatuiset kolmivaihtoiset iskuparit.

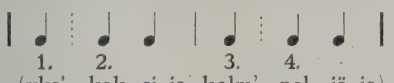
Nuottikirjoituksessa sisältää kolmivaihtoinen iskupari tavallisimmin kolmen $\frac{1}{4}$-nuotin aika-arvon $\left(\frac{3}{4}\right)$, joten täyden iskualan osalle tulee $\frac{1}{2}$-nuotin arvo eli sama, jota olemme käyttäneet tasajakoisten iskualojen merkinnässä. Joskus tavataan myös puolta laajempia (esim. koraaleissa) tahi suppeampia nuottiarvoja $\left(\frac{3}{2}$ tahi $\frac{3}{8}\right)$.

Tahtimerkkinä esiintyy siis aina iskuparin aika-arvo. Käytännöllisyyden vuoksi on syytä säilyttää tämä merkintätapa, jott'ei tarvitsisi käyttää kahdenlaista iskualojen mukaan alinomaa vaihtelevaa tahtiosotusta $\left(\frac{2}{4}$ ja $\frac{2}{8}\right)$. Mutta iskualojen rajat ovat silti tärkeät saada havainnollisesti ilmi; käytämme siihen tarkotukseen *pisteviivoja.*[1]

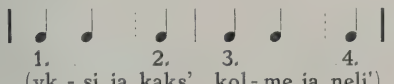
Ääneen laskettaessa ei mitenkään voida suosittaa nykyään yleisesti noudatettua kolmijakoa, jolloin kukin $\frac{1}{4}$-nuottiarvo saa eri numeronsa, esim.



Senlaatuinen ääneen laskeminen hävittää iskualojen luonnollisen ilmenemisen; ja senvuoksi se olisi korvattava toisenlaisella, itse iskuihin perustuvalla, esim.

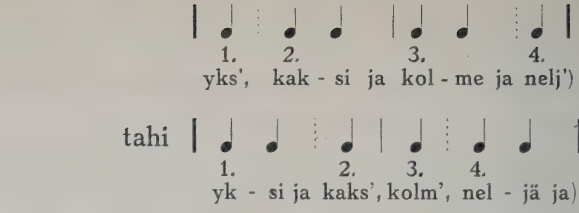


tahi



taikka täysien ja typistettyjen iskualojen vaihdellessa paikkojaan eri iskupareissa:

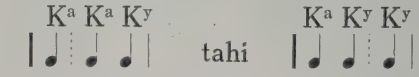
[1] Ks. siv. 30.



Tämänlainen menettely tuntuu ehkä monimutkaisemmalta kuin entinen. Se vaatii ainakin todellista perehtymistä esitettävän sävellyksen rytmiin sekä riittävää tarkkaavaisuutta ja harjaantumista. Mutta toisaalta se palkitsee tuottamansa vaivannäön saattamalla peittämättä esille kolmivaihtoisen rytmin sen täydessä eloisuudessa. Siten se vaikuttaa suorastaan esitykseenkin, ilman enempiä selvittelyjä, joiden puutteessa tavanmukainen „kolmijakoinen" käsittely usein käy koneelliseksi.

Liikeharjotukset ovat täysissä iskualoissa samat kuin tasajakoisessa tahtilajissa. Vain typistetyt iskualat tarvitsevat eri ilmaisunsa.

Tahdinlyönti vaatii myös uudistusta, jott'ei se kolmivaihtoisessa rytmissä muodostuisi kolmijakoisen kaltaiseksi ja siten hämmentäisi näiden kahden rytmilajin oleellista erilaisuutta. Yksinkertaisimmin menetellään siten, että täysi iskuala suoritetaan tasajakoisten tavoin (K^a K^y) ja typistetty saa osakseen jommankumman näistä liikkeistä, riippuen siitä, esiintyykö se iskuparin alussa vai lopussa, esim.



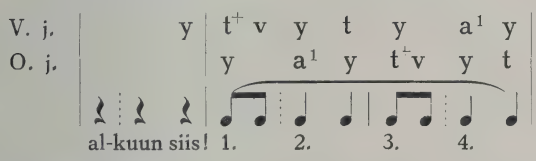
Kun täten aina kaksi samanlaista asentoa seuraa perätysten, ei niiden välillä pidä siirtää kättä kauvas poispäin, vaan ainoastaan hiukan kohottaa ja tarmokkaalla ranneliikkeellä (K^r) palauttaa entiselleen, siis:

α. Parisävel (♩♩)

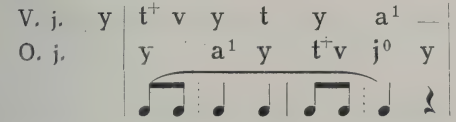
Typistetyn iskualan varsinaisena perusmuotona ei ole n. s. *yksinäinen,* vaikka se onkin täyden spondee-iskualan puolisko, vaan *parisävel,* joka on spondeen vastine pienoiskoossa. Kreikkalaisessa sävelrunoudessa oli tämänlaisen iskualan nimenä „pyrrhikos", ja sitä käytettiin vain yhtyneenä johonkin täyteen tasa- tahi kolmijakoiseen iskualaan. Parisävel on nykyisessäkin käytännössä kaikkein yleisin typistetty iskualamuoto. Rytmilliseltä sävyltään se on tasainen kuten spondee. Mutta kun se aika-arvoltaan vastaa nelisävelen puolikasta, liittyy sen vaikutukseen myös jotain tämän rytmin keveästä sulavuudesta.

Harjotusliikkeissä on parisävel suoritettava samoin kuin nelisävelen puolikas, siis astuen terälle ja kohoten siitä varpaille,[1] mutta sillä erotuksella, että astutaan paikallaan ja hiukan polkien (t^+ v).

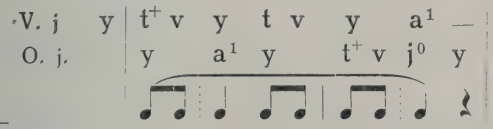
lh. 82 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin parisävel ja spondee (p. + sp.).



lh. 82 B. Kuten edell., säe päättyy katkotahtiin.

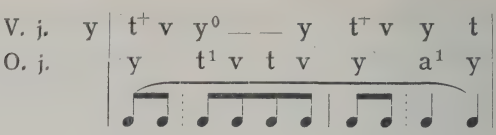


lh. 82 C. Samoin, spondeen sijalla daktyyli.

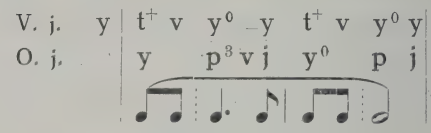


[1] Ks. siv. 114.

lh. 82 D. Samoin, daktyylin sijalla nelisävel, säepäätöksenä spondee.



lh. 82 E. Samoin, nelisävelen sijalla alkusupiste, säepäätöksenä täyssupiste.

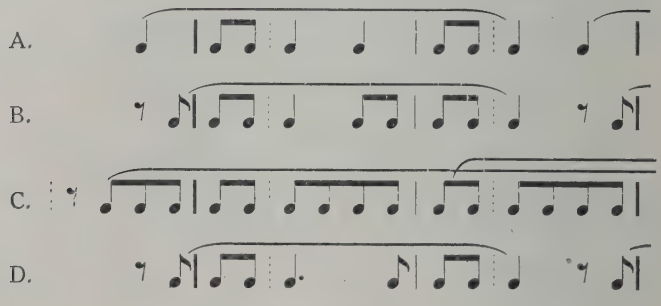


(Kuva 18.)

sh. 82 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Uhs* N:o 316. 512.
Hlv N:o 4. 334.
Sks II: 144. 389.

lh. 83 A—D. Samat, kohotahdillisina.

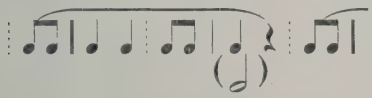


sh 83 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 135. 436.
Uhs N:o 386. 437.
Kll N:o 80.
Sks I: 6, d. 53, k. 119, n.
II: 540. 633.

lh. 84 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin spondee ja parisävel, kohotahtina parisävel.

lh. 84 B. Kuten edeli., säe päättyy katkotahtiin tahi täyssupisteeseen.



lh. 84 C—E. Samoin, spondeen sijasta daktyyli, nelisävel tahi alkusupiste.

C.

D.

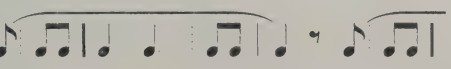
E.

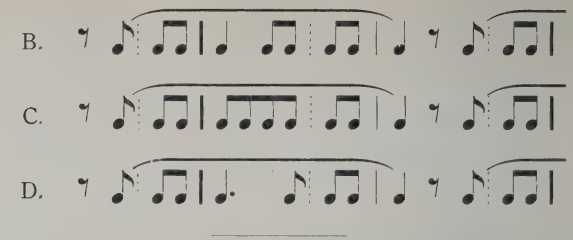
sh. 84 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Snl* N:o 356.
Sks I: 42, e, l, m, n, o x. 129, d, e.

lh. 85 A—D. Samat, parisävelisen kohotahdin edellä typistetty kohotahti.

A.





sh. 85 A–B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

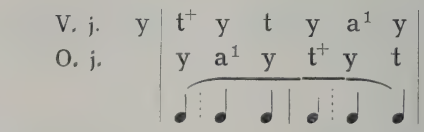
Lauluja: *Hlv* N:o 271.
Snl N:o 334.
Sks I: 128, a, b.

β. Yksinäinen (♩)

Yksinäinen on ikäänkuin typistetyn iskualan täyssupiste. Sen rytmisävy on tämän johdosta ponteva, mutta samalla myös ketterä, ilmaisten typistetyn rytmin kimmoavaa joustavuutta ja nopeata haihtumista. Iskuparisommituksissa se on mitä tärkein parisävelen vastine ja vaikuttaa painavuudellaan etenkin säeryhmiä päättävien iskuparien luonteeseen.

Harjotusliikkeissä on yksinäinen suoritettava teräaskelella, paikallaan astuen ja hiukan polkien (t^+).

lh. 86 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin yksinäinen ja spondee (y + sp.).



lh. 86 B. Kuten edell., säe päättyy katkotahtiin.

lh. 86 C—E. Samoin, spondeen sijasta muita rytmejä.

C.

D.

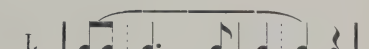
E.

lh. 86 F—I. Kuten edell., säkeen alussa parisävel.

F.

H.

G.

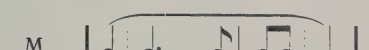
I. 

lh. 86 J—M. Kuten edell., parisävel ja yksinäinen vaihtavat paikkaansa, säepäätöksenä täyssupiste.

J.

L.

K.

M. 

---

sh. 86 A—E. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Uhs* N:o 61. 217.
Kll N:o 79.
Sks II: 422. 473.

---

lh. 87 A—L. Samat, kohotahdillisina.

A.

B.

C.

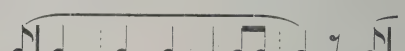
D.

E.

F.

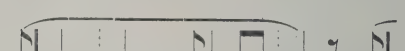
G.

H.

I. 

J.

K.

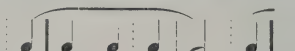
L. 

sh 87 A–C. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Sks* II: 180.

lh. 88 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, iskuparit sp + y, kohotahtina yksinäinen.

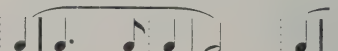
lh. 88 B. Samoin, päättyen täyssupisteeseen.



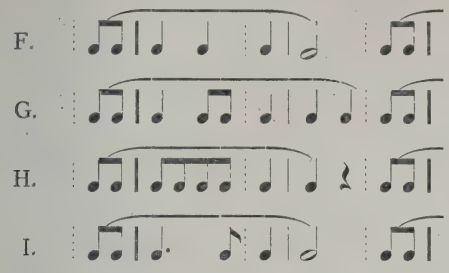
lh. 88 C–E. Samoin, spondeen sijasta muita rytmejä.

C.

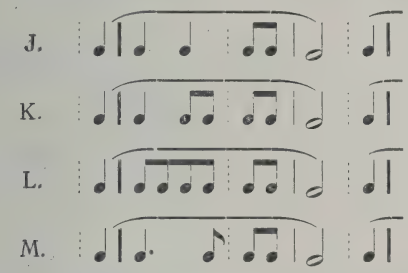
D.

E. 

lh. 88 F—I. Kuten edell., kohotahtina parisävel.



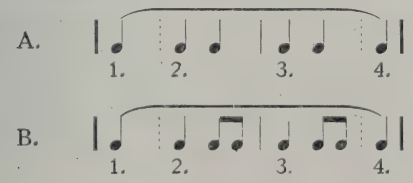
lh. 88 J—M. Kuten edell., parisävel ja yksinäinen vaihtavat paikkaansa.

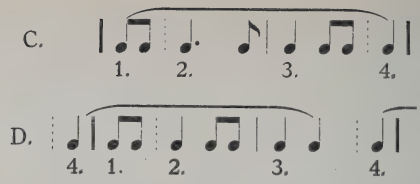


sh. 88 A–C. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

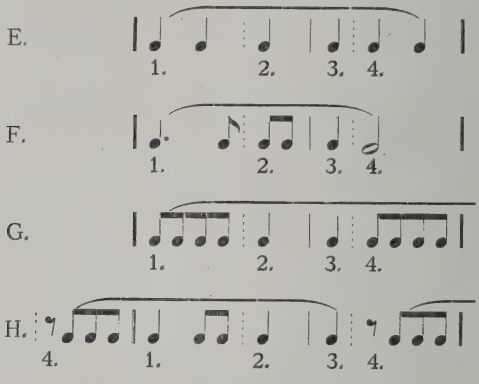
Lauluja: *Hlv* N:o 314.
Sks II: 520.

lh. 89 A—D. Harjotuksia 4-iskuisin säkein, typistetty iskuala vuoroin täyden iskualan edellä ja jälessä, vaihtelevissa rytmeissä.





lh. 89 E—H. Samoin, iskualojen järjestys päinvastainen.



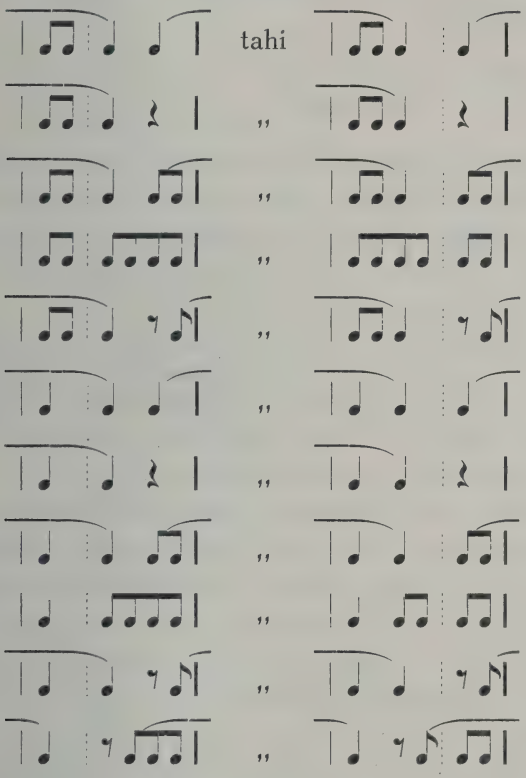
---

sh. 89 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Uhs* N:o 80. 312. 534.
Hlv N:o 22. 34. 167. 211. 230. 268. 297. 340. 342, b.
Snl N:o 24. 62.
Sks II: 58, 834. 1136.

Laulusävellyksissä on jotenkin helppo havaita kolmivaihtoisten iskualojen rajat, vaikka nuottikirjoituksessa olisikin merkitty vain iskuparien rajat. Laulun sanojen jako runojalkoihin on enimmiten hyvänä ohjeena siihen. Toisin on laita soitinsävellyksissä. Niissäkin on usein sointujen kulku apuneuvona iskujen ilmaisemiseen; mutta toisinaan jää näiden määritteleminen epävarmaksi. Etenkin on säkeitten

rajakohdilla niin asian laita. Merkitsemme tähän rinnatusten iskualamuodot, jotka vaihtoehtoisesti tulevat kysymykseen tähän asti harjottamiemme ohella, milloin ei pisteviivoilla ole osotettu iskuparin jakautumista:



Kuten tästä voimme havaita, ovat erotukset useissa tapauksissa varsin hienot; mutta ne eivät silti ole vailla merkitystä ja voivat toisinaan paljonkin vaikuttaa kokonaisesityksen laatuun.

Ylläolevasta rytmisarjasta käy myös ilmi se omituisuus, että kolmivaihtoisessa rytmissä *taukoiskulla* ja etenkin *täystauolla* ei ole huomattavaa merkitystä. Tämä seikka saa selvityksensä siitä, että iskualojen aika-arvon alinomaa vaih-

tuessa korva vaatii kuuluvia säveliä iskujen kohdalle rytmin kulkua tukemaan. Tasa- ja kolmijakoisessa rytmissä tämä on vähemmän välttämätöntä, koska iskualat pysyvät aina samanpituisina ja siten rytmi helposti säilyy korvassa tauko-iskujenkin ajalla.

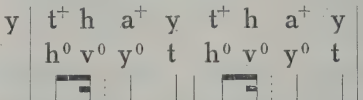
γ. Muunnettu parisävel.

Muunnettu parisävel tuottaa rytmiin nasevaa terävyyttä ja saattaa sen nopeassa tempossa vinhaan vauhtiin (esim. masurkkarytmissä). Sen harjottamiseksi emme tarvitse eri esimerkkejä. Tarvitsee vain edellisistä harjotuksista vaihtaa tavalliset parisävelet muunnetuiksi.

Harjotusliikkeissä suoritetaan muunnettu parisävel samoin kuin muunnetun nelisävelen puolikas, siis hypähtämällä (h, h^0) sävelpariin kuuluvan teräaskelen (t) ja jälkiaskelen (v^0) välillä;[1] erotus on vain siinä, että teräaskel tässä on astuttava paikallaan ja hiukan polkien (t^+).

Esimerkin vuoksi liitämme tähän yhden liikeharjotuksen, jossa muunnettu parisävel tulee kysymykseen. Kaikki muut harjotukset ovat sitten helposti muodostettavissa edellisten johdolla.

lh. 90 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin muunnettu parisävel ja spondee (mp. + sp.).



(vrt. lh. 82 A).

(Kuva 16.)

j. n. e.

---

sh. 90 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

---

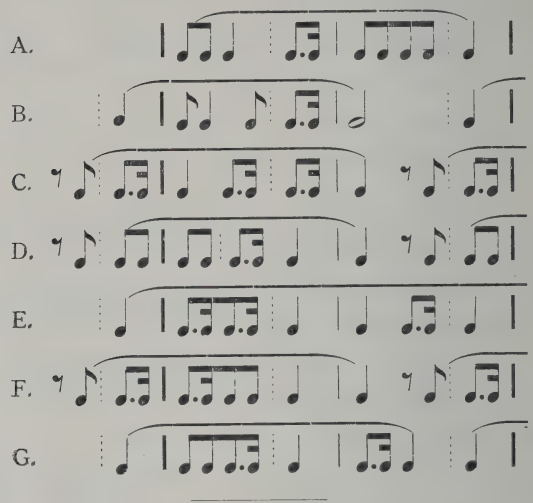
[1] Ks. siv. 139.

Lauluja: *Hlv* N:o 173. *Snl* N:o 307. *Sks* II: 128. (vrt. lh. 82 B—E.)
Snl N:o 126. 172. 240. 298. *Sks* II: 344. 1054. (vrt. lh. 83 A—D.)
Hlv N:o 11. 24. 28. *Snl* N:o 28. 340. (vrt. lh. 84 A—E.)
Hlv N:o 328. *Snl* N:o 400. *Sks* II: 795. 1321. (vrt. lh. 85 A—D.)
Hlv N:o 48. *Sks* II: 64. 190. (vrt. lh. 86 F—M.)
Hlv N:o 189. *Sks* II: 1647. (vrt. lh. 88 F—M.)
Uhs N:o 202. *Hlv* N:o 16. 17. 60. 123. 244. *Snl* N:o 100. *Sks* II: 836. (vrt. lh. 89 C—D, F.)

Olemme tähänastisissa iskuparisommitteluissamme käyttäneet täysiin iskualoihin pelkästään kaikkein tavallisimpia tasajakoisia iskualarakenteita: spondeeta, katkotahtia, täyssupistetta, daktyylia, nelisäveltä ja alkusupistetta, sekä näistä johtuvia kohotahtimuotoja. Monin kerroin vaihtelevammaksi käy kolmivaihtoinen rytmi, kun sen yhteydessä esiintyy myös harvinaisempia iskualarakenteita: vastadaktyyleja, keskisupisteita ja muunnettuja iskualoja. Kun näihin vielä yhtyy korusäveliä, yhdyssäveliä ja sisätaukoja, yltyy rytmi yhä säkenöivämmäksi.

Harjotuksissamme ei ole syytä seikkaperäisemmin viipyä näiden monivivahteisten sommitusten runsaissa mahdollisuuksissa. Esitämme vain yhden esimerkin kustakin uudesta lisääntulevasta iskualamuodosta.

lh. 91 A—G. Harjotuksia 4-iskuisin säkein, joku iskualoista vd., ks., md., mvd., mn., an. tahi ln.



sh. 91 A—D. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kll* N:o 81.
Hlv N:o 185. 275. 300. 352.
Snl N:o 56. 91. 93. 102. 271. 363. 386.

Sävellysharjotukseksi on sitäpaitsi, kuten tasa- ja kolmijakoisessa rytmirakenteessa, tarkastettava mestarien sävelaiheita, joissa esiintyy korusäveliä, yhdyssäveliä ja sisätaukoja, ja verrattava niitä koru- ja yhdyssävelittömiin ja sisätauottomiin kantarytmeihinsä (sh. 91 E—I.).

Lauluja: *Uhs* N:o 336.
Hlv N:o 4. 32. 64. 80. 106. 132. 146. 232. 353.
Snl N:o 78. 84. 94. 171. 200. 205. 228. 329. 348. 349. 357. 396.
Sks II: 100. 171.

b. *Viisivaihtoiset.*

Kuten jo olemme ennen selvitelleet,[1] kuuluu viisivaihtoiseen iskupariin kaksi eripituista iskualaa, joista toinen on aika-arvoltaan 1 ½ kertaa pitempi kuin toinen. Kuten kolmivaihtoisessa rytmissä täysi iskuala on tasajakoisen kaltainen ja typistetty on samanlainen kuin tasajakoisen puolisko, niin myös viisivaihtoisessa rytmissä täysi iskuala on *kolmijakoisen* kaltainen, mutta typistetty on yhtäläinen kuin kolmivaihtoisessa eli siis sekin niinkuin tasajakoisen puolisko. Täten ovat viisivaihtoiseen iskupariin kuuluvat iskualat samalla kertaa erijakoiset ja eripituiset, ja tästä johtuu viisivaihtoisen rytmin ristiriitaisuus, vaikeatajuisuus ja harvinainen käytäntö.

Rytmisävyn ristiriitaisuudesta johtuu sekin, että viisivaihtoinen tahtilaji useimmiten esiintyy hitaassa tempossa, jotta korvalla olisi aikaa tottua rytmin alinomaiseen lekkumiseen. Tietysti nopeakin aikamitta voi tulla kysymykseen, mutta se ilmentää silloin mitä hurjinta kiihkoa tahi oikullisinta leikinlaskua.

Tärkeä seuraus viisivaihtoisen rytmin vaikeatajuisuudesta on myös siinä, että sen iskualarakenne rajoittuu yksinkertaisimpiin muotoihinsa, jotta rytmivaihtelun ääriviivat aina säilyisivät riittävän selvinä.

Kaiken tämän johdosta on helposti ymmärrettävissä, miksi tätä rytmilajia ylen harvoin tavataan sävellysten yksinomaisena tahtilajina; jonkun verran useammin se esiintyy säännöllisempien rytmien ohella. Jälkimäinen tapaus tulee tarkemmin selviteltäväksi edempänä, „poikkeusjakoisten" iskualojen yhteydessä. Tahdomme tässä vain esittää viisivaihtoisen rytmin tavallisimmat ilmausmuodot semmoisinaan.

Nuottikirjoituksessa käytetään usein $\frac{5}{4}$-tahtimerkintää (esim. koraaleissa). Se tuntuu kyllä luonnolliselta, kun sävellyksen tempo on hidas; etenkin se näyttää hyvin sovel-

[1] Ks. siv. 34.

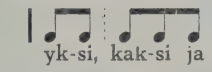
tuvan silloin, kun viisivaihtoinen rytmi esiintyy tasajakoisen ohella, tasajakoisen iskuparin laajennuksena.[1] Mutta rytmin varsinaisesta laadusta tämä merkintätapa kuitenkin antaa erehdyttävän kuvan, niin että voidaan luulla täyden tasajakoisen iskualan $\left(\frac{2}{4}\right)$ ja kokonaisen kolmivaihtoisen iskuparin $\left(\frac{3}{4}\right)$ vuorottelevan keskenään. Semmoinenkin rytmilaji voi tulla kysymykseen, ja saamme lähemmin sitä selvitellä „poikkeusjakoisten" rytmien yhteydessä. Mutta viisivaihtoinen rytmi merkitään selvimmiten $\frac{5}{8}$*-tahtilajiin* ainakin silloin kun se esiintyy yksinänsä. Täten välttyy kaikki väärinkäsitys; iskupariin kuuluvat iskualat ilmenevät juuri samanlaisina, kuin niitä käytetään muussakin yhteydessä, täysi iskuala kolmijakoisena $\left(\frac{3}{8}\right)$ ja typistetty tasajakoisen puoliskona $\left(\frac{2}{8}\right)$.

Tahdinlyönnissä on myös saatava selvästi esille iskualojen vaihtelu. Täyteen iskualaan on siis käytettävä samat liikkeet kuin kolmijakoisiin iskualoihin ($K^a K^u K^y$). Typistetyssä iskualassa tarvitaan kaksi liikettä, jotta selvästi ilmenisi sen tasajakoisuus täyden iskualan kolmijakoisuuden rinnalla; kättä ei ole kuitenkaan kohotettava niin korkealle kuin täysissä tasajakoisissa iskualoissa ($K^a K^y$), vaan ainoastaan puoliväliin ($K^a K^p$). Viisivaihtoisen iskuparin tahdinlyönti muodostuu täten seuraavasti:

Ääneen laskettaessa on täysi iskuala laskettava samoin kuin kolmijakoisessa tahtilajissa (siis esim. yk-si ja .....).[2] Mutta typistettyä ei käy laskeminen siten kuin kolmivaihtoisessa (esim. yks',),[3] koska silloin siihen tulisi yksi ainoa tavu täyden iskualan kolmea vastaan. Senvuoksi on viisi-

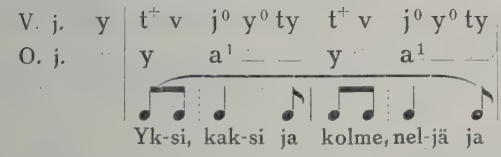
[1] Ks. siv. 35.
[2] Ks. siv. 189.
[3] Ks. siv. 225.

vaihtoisessa tahtilajissa typistetty iskuala laskettava täyden tasajakoisen tavoin, esim.

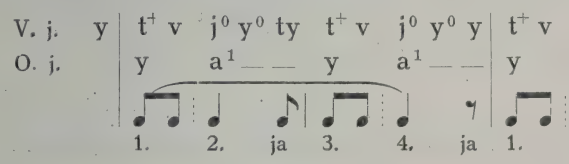


Harjotusliikkeissä sitävastoin voidaan tyytyä entisiin suoritustapoihin, siis täydessä iskualassa kuten kolmijakoisessa ja typistetyssä samoin kuin kolmivaihtoisen typistetyssä.[1]

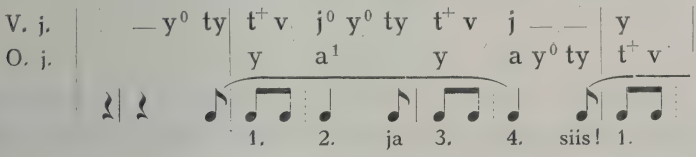
lh. 92 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin parisävel ja trokee (p. + tr.).



lh. 92 B. Sama, päättyen katkotahtiin.



lh. 92 C. Sama, kohotahdillisena.



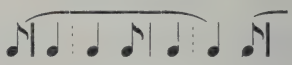
sh. 92 A—B. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 421.
Uhs N:o 58.
Sks I: 119, p. 154, j.

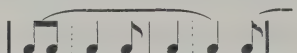
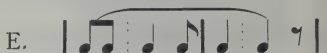
[1] Ks. siv. 189—190 ja siv. 227, 230, 236.

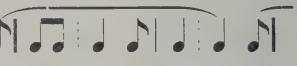
lh. 93 A—C. Samat, parisävelen sijasta yksinäinen.

A. B.

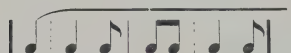
C. 

lh. 93 D—F. Kuten edell., säkeen alussa parisävel.

D.  E. 

F. 

lh. 93 G—I. Samat, parisävel ja yksinäinen vaihtavat paikkaansa.

G.  H.

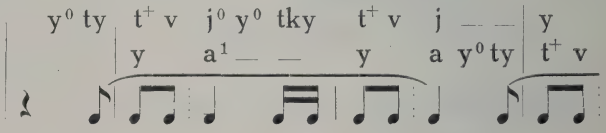
I.

sh. 93 A—B. Säkeitä ja säepareja näissä rytmeissä.

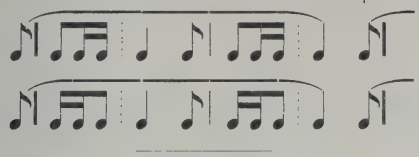
Lauluja: *Uhs* N:o 275.

Hitaassa tempossa tuottavat muutamat korusäveliset rytmimuodot mieluista vaihtelua, häiritsemättä rytmin selväpiirteisyyttä. Näistä on etenkin „muunnettu trokee“ usein tavattava.

lh. 94 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, iskuparina parisävel ja muunnettu trokee; koho- ja katkotahti.



Samoin jakautuu joskus parisävelen jompikumpi puolisko kahdeksi korusäveleksi, esim.

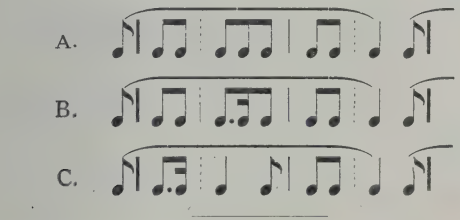


sh. 94 A–B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Kk* N:o 111. 256.
Uhs N:o 31.
Sks I: 6, e, g, h. 36, b. 150, e, f. 154, h.
II: 1895.

Harvemmin tavataan kolmisäveltä viisivaihtoisessa rytmissä ja vieläkin harvemmin muunnettuja iskualoja.

lh. 95. A—C. 4-iskuisin säkein, joku iskualoista k., mk. tahi mp.



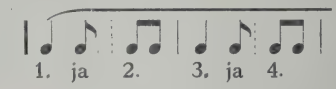
sh. 95 A–B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Uhs* N:o 133.
Kll N:o 82.

Tähänastisissa viisivaihtoisissa esimerkeissämme on kunkin iskuparin typistetty iskuala käynyt täyden iskualan edellä. Päinvastainen järjestys on harvinaisempi, etenkin yksinomaisena rytminä; useammin sitä tavataan vaihdellen edellämai-

nitun tavallisemman iskuparimuodon kanssa. Rytmisuhteet ovat siis tässä kohden jotenkin samankaltaiset kuin kolmivaihtoisessakin rytmirakenteessa.[1]

lh. 96 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, vuoroin trokee ja parisävel (tr + p.).



lh. 96 B. Sama, kohotahdillisena.

lh. 96 C. Sama, kohotahtina parisävel.

lh. 96 D. Sama, parisävelisen kohotahdin edellä typistetty kohotahti.

lh. 96 E. Sama, ilman kohotahtia, säkeen päätöksenä yksinäinen.

lh. 96 F–H. Kuten edell., trokeen sijasta kolmisävel, muunnettu kolmisävel tahi muunnettu trokee.

F.

G.

H.

sh. 96 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

[1] Ks. siv. 30–31.

Lauluja: *Kk* N:o 12.
Sks I: 3, f, g.
II: 1477.

lh. 97 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, typistetty iskuala vuoroin täyden jälessä ja edellä. Koho- ja katkotahti.

lh. 97 B. Sama, jälkimäisessä iskuparissa parisävelen sijasta yksinäinen.

lh. 97 C. Kuten edell., iskuparien järjestys päinvastainen.

lh. 97 D. Sama, kohotahdillisena.

lh. 97 E. Sama, säepäätöksenä vastatrokee.

sh. 97 A—B. Säkeitä ja säepareja tämänlaatuisissa rytmeissä.

Lauluja: *Uhs* N:o 74. 115.
Sks I: 36, c.

4. *Poikkeusjakoiset iskualat.*

Runsaat ovat rytmimuodot, jotka ilmenevät iskualojen laajuudellisessa rakenteessa tasajakoisen, kolmijakoisen ja vaihtojakoisten tahtilajien säännöllisissä puitteissa. Useiden säveltäjien mielikuvitus ei poikkea näiden rajojen ulkopuolelle. Mutta niin moninaiset ovat tunne-elämän vivahteet, että ne vaativat sävelellisen vastineensa joskus vieläkin vaihtelevampien rytmimuotojen välityksellä.

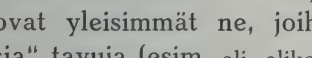
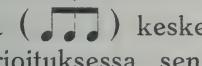
Kaikkia iskualojen rytmirakenteessa esiintyviä säännöllisistä tahtilajeista poikkeavia ilmiöitä nimitämme yhteisesti *poikkeusjakoisiksi.* Laadultaan ne ovat varsin monenlaisia, riippuen etenkin siitä, ovatko iskualat pelkästään eripituiset tahi pelkästään erijakoiset, vai yht'aikaa sekä eripituiset että erijakoiset. Pääasiallisesti tämän mukaisesti erittelemme poikkeusjakoiset iskualat kolmeen ryhmään:

a. *sekajakoiset* (samanpituiset, erijakoiset),
b. *harvennetut ja tihennetyt* (eripituiset, osaksi myös erijakoiset),
c. *vapaavaihtoiset* (eripituiset ja erijakoiset).

a. *Sekajakoiset.*

Iskualat käyvät sekajakoisiksi, milloin aika-arvoltaan samanpituisista iskualoista toiset ovat tasajakoisia ja toiset kolmijakoisia. Suorasanaiseen laulutekstiin nojautuva *resitatiivityyli* on kauttaaltaan sekajakoinen.[1] Sellaiseen on oikeas-

[1] Ks. siv. 57—59.

taan turha merkitä tahtilajia, sillä se vaihtelee milt'ei alinomaa, mielinmäärin. Toiseksi muuttuu asianlaita, jos sävellyksellä on määrätty pohjarytmi, tasa- tahi kolmijakoinen, josta tilapäisesti joku iskuala poikkeaa laadultaan vastakkaiseksi. Tähän on suomenkielisessä laulusävellyksessä usein suoranaista aihetta sen johdosta, että runoilijamme eivät kiinnitä niin suurta huomiota runomitan laajuudellisiin suhteisiin, kuin yhdenmukainen musiikillinen tahtilaji vaatisi. Monet runojalkamuodot sopeutuvat kyllä sävellettäessä sekä tasajakoiseen että kolmijakoiseen rytmiin; mutta eräät muodot sietävät laulettuna ainoastaan jompaakumpaa sävelrytmiä. Näistä ovat yleisimmät ne, joihin sisältyy pelkkiä lyhyitä „avonaisia" tavuja (esim. oli, oliko, olisiko). Jos laulussa, jonka yleinen tunnelma vaatii tasajakoista tahtilajia, esiintyy tämänlainen 3-tavuinen runojalka, on sävellettäessä siihen käytettävä kolmisävelrytmiä ( ) kesken tasajakoisten iskualamuotojen. Nuottikirjoituksessa sen tahtiosat ovat merkittävät samoilla nuottiarvoilla kuin vastaavat tasajakoiset, ja sen tavallisuudesta poikkeava laatu osotettava nuottien kohdalle merkityllä vekaralla (taikka kaarella) ja 3-numerolla (esim. ). Täten tilapäisesti kesken samanpituisten tasajakoisten esiintyvä kolmijakoinen iskuala on nimeltään *kolmikas* eli *trioli,* olkoon se rakenteeltaan muuten millainen tahansa (esim.  , j. n. e.)

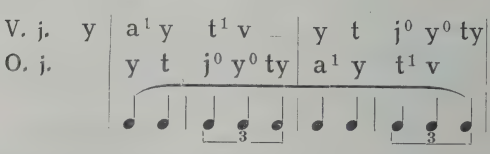
Jos taas kolmijakoisessa rytmissä esiintyy tasajakoista iskualamuotoa vaativia runojalkoja, on niihin käytettävä spondeita ( ) tahi nelisäveliä ( ), joita täten tilapäisesti käytettyinä nimitetään *duoleiksi* eli *kaksikkaiksi* ja *kvartoleiksi* eli *nelikkäiksi.* Nuottikirjoituksessa kaksikas merkitään samoilla nuottiarvoilla kuin vastaava kolmisävel, nelikäs puolta pienemmillä, esim.

Paitsi kielellisen lausutuksen vaatimana, esiintyy sekajakoisuus myös säveltäjäin tahallisesti käyttämänä taidekeinona. Runsaammin käytettynä se saattaa esityksen lähenemään resitatiivityyliä. Säästeliäämmin esiintyen kolmikkaat keventävät tasajakoisen rytmin luonnetta, kaksikkaat ja nelikkäät taas tuottavat kolmijakoiseen tahtilajiin hillitympää sävyä. Mutta itsessään kaikki sekajakoisuus aina jonkun verran hämmentää sävelten rytmillistä tasapainoisuutta. Senvuoksi sitä harvemmin tavataan kolmijakoisessa tahtilajissa, jonka rytmisävy ilmankin on lekottavampi kuin tasajakoisen.

Harjotusliikkeissä on tarkattava, että sekajakoiset iskualat pysyvät aivan samanpituisina. Täsmällisen tahdin saavuttamiseksi voi olla avuksi, jos oppilaista muutamat polkevat iskuja paikallaan, samalla jalalla (y | a^{+} y | a^{+} y), sillävälin kuin toiset suorittavat iskualojen varsinaisia liikkeitä.

Tahdinlyönnissä on myös päävaikeus siinä, että saadaan iskualat aika-arvoltaan samanpituisiksi, tahtiosien aika-arvon muuttuessa.

lh. 98 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, vuoroin spondee ja kolmikas (sp. + k.).



lh. 98 B. Samoin, rytmien järjestys päinvastainen. Koho- ja katkotahti.

lh. 98 C. 4-iskuisin säkein, spondeissa, yksi iskualoista kolmikkaana. Koho- ja katkotahti.

lh 98 D. Samoin, spondeen sijasta muita tasajakoisia rytmejä.

Lauluja: *Snl* N:o 214. 267, V. 268. 295. 300. 406. 416. 422. 424. 434.
Sks II: 1307.

lh. 98 E. Harjotus 4-iskuisin säkein, edellisessä iskuparissa spondeita, jälkimäisessä kolmikkaita.

lh. 98 F. Samoin, edellisessä iskuparissa kolmikkaita, jälkimäisessä spondeita. Koho- ja katkotahti.

lh. 98 G. Samoin, spondeen sijasta muita tasajakoisia rytmejä.

Lauluja: *Snl* N:o 86. 369. 389.

lh. 98 H. Harjotus 4-iskuisin säkein, kolmisävelissä, yksi iskualoista kaksikkaana (= sp.).

lh. 98 I. Samoin, trokeissa, yksi iskualoista nelikkäänä (= n.). Koho- ja katkotahti.

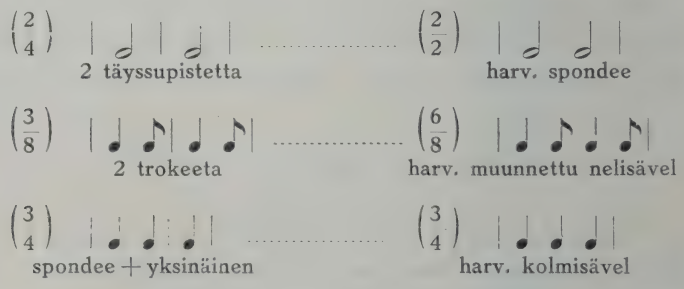
Lauluja: *Snl* N:o 267, IV. 316.

Jos kokonainen säe tahi säeryhmä on sävelletty erilaiseen tahtilajiin kuin muu osa sävellystä, ei vaikutus enään ole sekajakoisen rytmin kaltainen, vaan korva tajuaa itse perusrytmin vaihtuneeksi. Tätä ilmiötä nimitämme *rytmivaihdokseksi.*

Lauluja: *Kk* N:o 362.
Kll N:o 83.
Snl N:o 17. 90. 131. 147. 309. 405.

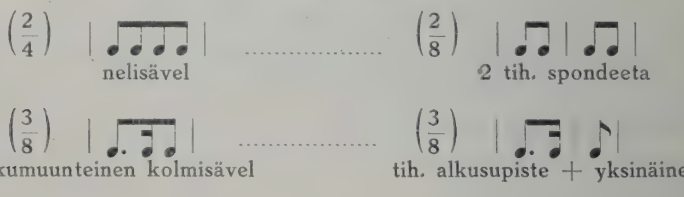
b. *Harvennetut ja tihennetyt.*

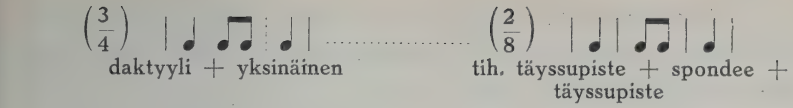
Harvennetut iskualat johtuvat siitä, että jotkut iskuparit muuttuvat iskualoiksi, säilyen aika-arvoltaan entisellään, esim.



Muutos tapahtuu siis aivan yksinkertaisesti vain siten, että joka toinen isku katoaa.

Tihennetyt iskualat taas johtuvat päinvastaisesta ilmiöstä, siten että iskujen lomiin tulee lisäiskuja, joiden vaikutuksesta iskualat muuttuvat iskupareiksi, esim.

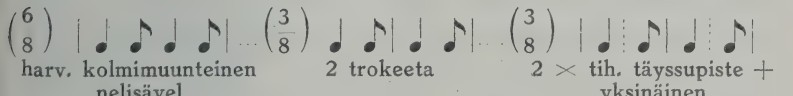




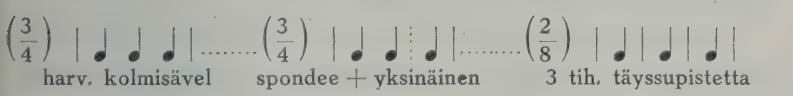
Kuten tästä voidaan havaita, merkitään harvennetut iskualat kahdenkertaisiin ja tihennetyt puoliin nuottiarvoihin tavallisesta merkinnästään. Täten pääsevät oikeutettuun ja tarkotusperäiseen käytäntöön useanlaiset tahtimerkinnät, joita nykyään yleensä käytetään vailla johdonmukaisuutta, satunnaisten mielijohteitten nojalla.[1]

Tahtilajinsa puolesta suhtautuvat harvennetut ja tihennetyt iskualat pohjarytmiinsä eri lailla eri rytmilajeissa. Ainoastaan tasajakoisessa rytmissä pysyy iskualojen rakenne muuttumatta, niin että harvennetut ja tihennetytkin iskualat ovat tasajakoisia, esim.

Kolmijakoisessa tahtilajissa ovat harvennetut iskualat tasajakoisia, joskin kumpikin iskualanpuolisko säilyy kolmijakoisena; nimitämme tätä rytmilajia *kolmimuunteiseksi.*[2] Mutta tihennettynä kolmijakoinen rytmi muuttuu kolmivaihtoiseksi, esim.

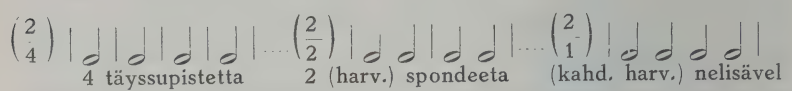


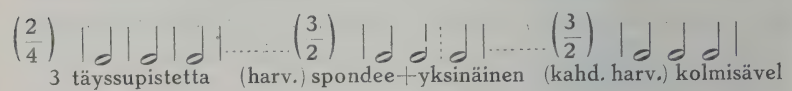
Kolmivaihtoinen rytmi muuttuu harvennettaessa kolmijakoiseksi ja tihennettäessä tasajakoiseksi, esim.

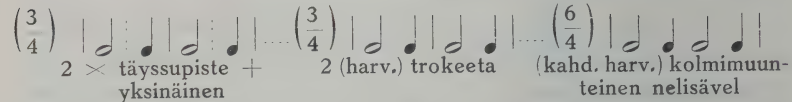


[1] Ks. siv. 24—27.
[2] Ks. siv. 137.

Laajemmissa sävellyksissä tavataan joskus myös kahdenkertaista harvennusta, useimmiten tavallisen harvennuksen välittämänä, esim.







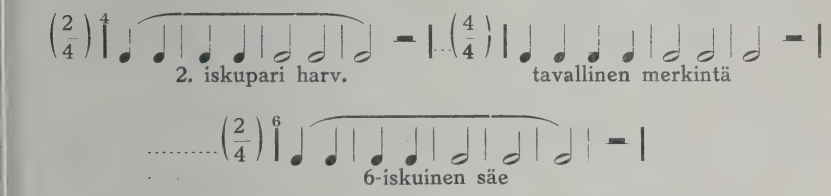
Milloin kahdenkertaista harventumista esiintyy suorastaan, vastaa se välitöntä siirtymistä tihennetyistä iskualoista harvennettuihin.

Kahdenkertaista tihentymistä tavataan harvemmin; laadultaan se vastaa siirtymistä harvennetuista iskualoista tihennettyihin.

Kaikki tämänlaiset rytmin muunnokset tulevat enimmiten kysymykseen rytmivaihdoksen tavoin, siis säkeittäin tahi säeryhmittäin. Nuottiarvojen aikamitta säilyy kumminkin samana, ja tämä aika-arvojen yhteinen pohjamitta sitoo vaihtuvat tahtilajit kiinteästi yhteen. Sävelten rytmillinen kulku tuntuu pysyvän pohjaltaan samana, vaikka sen sisäinen sykintä ikäänkuin kiihtyy tahi tyyntyy. Täten muodostuu iskualojen harveneminen ja tiheneminen erittäin vaikutusvoimaiseksi taidekeinoksi. Mestarien teoksissa (esim. Beethovenin pianosonaateissa) sitä tavataan hyvin usein, tahtilajin näennäisesti pysyessä muuttumattomana.

Nuottikirjoituksessa jääkin rytmin harvennus ja tihennys valitettavasti enimmiten merkitsemättä. Eikä kuitenkaan tarvittaisi suurta muutosta näiden rytmillisten ilmiöiden havainnollisiksi saattamista varten. Tulisi vain kysymykseen tahtiviivojen vähentäminen tai lisääminen iskualojen mukai-

sesti. Itse nuottiarvot jäisivät aivan koskematta. Mutta juuri senvuoksi pidetään näiden rytmimuutosten merkintää turhana vaivannäkönä: luotetaan siihen, että esittäjät vaistollaan havaitsevat iskualojen oikean laadun sävelaiheitten melodisista ja harmonisista ominaisuuksista. Täten joutuu esitys usein pelkän sattuman varaan. Niinpä esim., jos vain osa säkeestä on iskuiltaan harvennettu, voidaan sen sijaan luulla säkeen sisältävän useampia samanpituisia iskualoja:

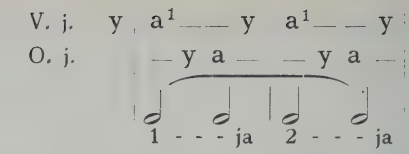


Ääneen laskeminen on mitä parhain apuneuvo harvennettujen ja tihennettyjen iskualojen oikeaan oivaltamiseen, kun vaan noudatetaan iskutuksen todellista laatua. Kolmivaihtoisessa rytmissä on jo totuttu laskemaan iskualoja, jotka ovat kahta vertaa toisiaan pitempiä tahi lyhyempiä; niinpä sen ei pitäisi tässäkään tuottaa vaikeuksia.

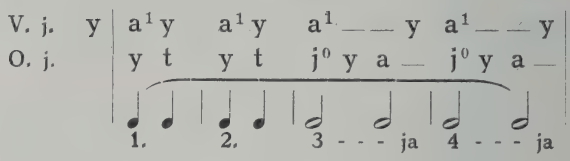
Harjotusliikkeissä ovat harvennettujen iskualojen liikkeet suoritettavat kahta vertaa hitaammin, tihennettyjen kahta vertaa nopeammin kuin vastaavat tavalliset liikkeet. Tästäkään ei pitäisi koitua vaikeuksia, koska tähän astikin on harjotettu liikkeitä sekä hitaammissa että nopeammissa aikamitoissa, harjotettavien laulujen laadun mukaan. Ainoastaan täsmällinen siirtyminen tasan puolta laajempiin aikaarvoihin vaatii erikoista huomiota, ja sen johdosta on harvennetuissa iskualoissa eristettävä toisistaan eräät liikkeet, joita muuten on yht'aikaa suoritettu.

lh. 99 A. Valmistava harjotus, 2-iskuisin säkein, harvennetuissa spondeissa.[1]

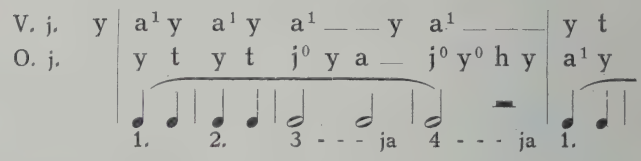
[1] Vrt. lh. 2 U, siv. 75.



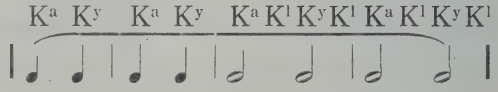
lh. 99 B. 4-iskuisin säkein, spondeissa, jälkimäinen iskupari harvennettu.



lh. 99 C. Sama, päättyen katkotahtiin.[1]



Myös *tahdinlyönnin* tulee harvennetuissa iskualoissa jonkun verran erota tähän asti käyttämästämme, jotta aikaarvojen yhteinen pohjamitta pääsisi havainnollisesti ilmenemään. Se aikaansaadaan siten, että kukin harvennettu tahdinlyöntiliike jakautuu kahdeksi eri liikkeeksi. Näistä on edellinen sama kuin muuten kysymykseen tuleva; jälkimäisenä seuraa keveä lisäliike (K^l), esim. käden kohottaminen ranteesta hiukan ylöspäin:



Lauluissa tavataan harvennettuja iskualoja etenkin päätössäkeissä, usein vain säkeen jälkimäisessä iskuparissa. Ne voidaan jotenkin helposti tuntea siitä, että ne muutettuina

[1] Neljännen tahdin h-liike ei tässä tarkota hypähtämistä, vaan sitä asentoa (kuva 16), johon jalka hypähtäessään joutuu.

puoliin sävelarvoihinsa soivat täysin luontevilta, joskin tavallisesti hiukan jokapäiväisiltä, kun harvennuksen tuottama juhlallisuus niiltä riistetään.

Lauluja: *Kll* N:o 84.
Hlv N:o 6. — 25. 51. 55. 101. 156. 175.
Snl N:o 101. — 27. 174.
Sks II: 599.

Toisinaan on harvennettuja iskualoja myös keskellä laulua, säeryhmien päätössäkeissä.

Lauluja: *Hlv* N:o 293. — 155.
Snl N:o 60. — 53. 57. 122. 411. — 336. 395.

Harvemmin niitä tavataan säeryhmiä alkavissa iskualoissa tahi iskupareissa.

Lauluja: *Sks* II: 707. 1172. 1322. 1324.

Kolmijakoisessa ja kolmivaihtoisessa tahtilajissa on harventuminen ja tihentyminen harvinaisempaa kuin tasajakoisessa. Viisivaihtoisessa on harventuminen mahdoton aikaansaada, koska viisijakoisia iskualoja ei esiinny muulloin kuin tilapäisinä korusävelisinä kvinttooleina.[1] Viisivaihtoisen rytmin tihentymisestä taas johtuu 5- tahi 6-iskuisia säkeitä, joiden laatu tulee edempänä selviteltäväksi.

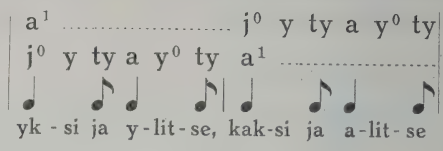
Harjotusliikkeissä esitetään kolmijakoisen rytmin harvennus siten, että iskuton jalka yksinään suorittaa harvennetun iskualan jälkipuoliskoon kuuluvat liikkeet, iskujalan pysyessä paikallaan.

Ääneen laskiessa liitetään kolmijakoisessa rytmissä käyttämämme apusanat varsinaisten laskusanojen jälkeen.

---

[1] Ks. siv. 61.

lh. 99 D. Harjotus 2-iskuisin säkein, harvennetuissa kolmimuunteisissa nelisävelissä („kaksoistrokeissa").



Lauluja: *Snl* N:o 169.
Sks I: 31, d.

Tahdinlyönnissä tarvitaan 2 lisäliikettä (K^1) kummankin varsinaisen tahtiliikkeen jatkoksi. Alaspäiseen tahtiliikkeeseen (K^a) liittyvät lisäliikkeet ovat suoritettavat vaakasuoraan suuntaan ja sisäänpäin.

Harvennettu kolmijakoinen tahtilaji $\left(\frac{6}{8}\right)$ voi myös esiintyä täysin itsenäisenä iskualamittana; mutta silloin se on pidettävä pohjaltaan tasajakoisena tahtilajina, jossa vain iskualojen puoliskot ovat jakautuneet osiinsa kolmijaon mukaisesti.[1] Tämä tulee useammin kysymykseen kolmivaihtoisen rytmin yhteydessä, siten että typistetty iskuala on kolmijakoinen ja täysi iskuala harvennettu kolmijakoinen; tahtimerkkinä on silloin $\frac{9}{8}$, esim.

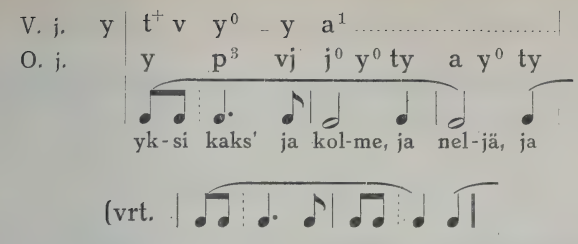
, (vrt.
).

Lauluja: *Hlv* N:o 109.
Snl N:o 112. 364. 415. 440.
Sks II: 1808. — 445. 1342. 1791. 1809.

Kolmivaihtoisen rytmin harventuminen kolmijakoisiksi ei tuota liikkeisiin eikä tahdinlyöntiin mitään lisävaikeuksia.

lh. 99 E. Harjotus 4-iskuisin säkein, kolmivaihtoisessa tahtilajissa, jälkimäinen iskupari harvennettu.

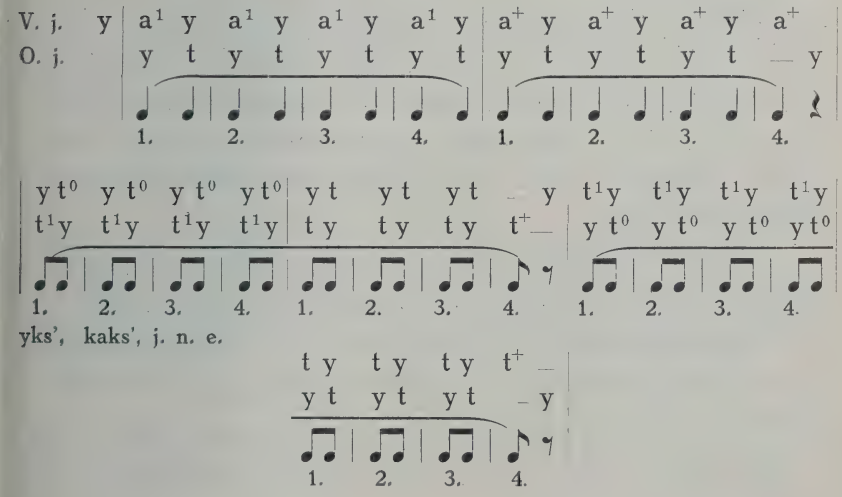
[1] Ks. siv. 137.



Lauluja: *Hlv* N:o 89. — 176. 178.

Tihennettyjä iskualoja ei juuri tavata pelkissä iskupareissa tahi edes yksityisissä säkeissä. Enimmiten ne täyttävät ainakin säeparin. Tämä on aivan luonnollista, kun ajattelemme, miten nopeasti tällaisten iskualojen aika-arvo kuluu. Jos ne esiintyvät kovin niukkoina sävelryhminä, ei korva pääse niihin totuttautumaan, ennenkuin niiden vaikutus jo haihtuu. Harjotusliikkeissä ovat tihennetyt iskualat suoritettavat kevein teräaskelin.

lh. 99 F. Harjotus kahdessa säeparissa, iskualat spondeisia, jälkimäinen säepari tihennetty ja kerrattu. Säeparien päätöksissä katkotahti.



Lauluja: *Kll* N:o 85.
Snl N:o 339.
Sks II: 592, 593. 594. 659. 714. 1508. 1512.

c. *Vapaavaihtoiset.*

Vapaavaihtoiset iskualat johtuvat kolmivaihtoisten ja viisivaihtoisten rytmien yhtymisestä joko tasajakoisiin tahi kolmijakoisiin taikka toinen toisiinsa. Sommittelujen mahdollisuudet ovat tässä suhteessa mitä moninaisimmat. Täyteen runsauteensa nämät rytmimuodot pääsevät tosin vasta silloin, kun myös iskualojen lukumäärä säkeissä vaihtelee. Selvittelemme niitä siis tarkemmin vast'edes, erilaisten säerakenteitten yhteydessä. Mutta vapaavaihtoisten rytmien perusmuodot esiintyvät 4-iskuisenkin säerakenteen puitteissa, ja niistä teemme selkoa jo nyt.

Vapaavaihtoisia rytmejä käytettiin viljalti 1600:n paikeilla homofonisissa kuorosävellyksissä (Claude Lejeune y. m.); tarkotuksena oli silloin jäljitellä muinaiskreikkalaisia runomittoja. Arvattavasti näitten yritysten vaikutuksesta esiintyy samantapaisia rytmimuotoja myös sen ajan koraalisävelmissä, joista niitä sittemmin on siirtynyt myös kansanmusiikkiin. Nykyaikana on useilla tahoilla herännyt säveltäjissä uusi mielenkiinto näihin erikoisiin rytmeihin (Jacques-Dalcroze y. m.); ja luultavasti on säveltaiteen vastainen käytäntö kehittelevä niitä yhä runsaampiin ja ilmehikkäämpiin ilmausmuotoihin.

Nuottikirjoituksessa vapaavaihtoiset iskualat tuottavat hankaluutta, aiheuttaen lukuisia tahtimerkinnän vaihdoksia taikka kaksinkertaisia, jopa kolminkertaisia tahtiosotuksia.

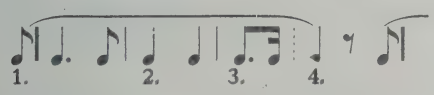
Ääneenlaskemiseen, tahdinlyöntiin ja *harjotusliikkeisiin* eivät vapaavaihtoiset rytmit aiheuta mitään uusia menettelytapoja.

α. Kolmivaihtoiset ja tasajakoiset.

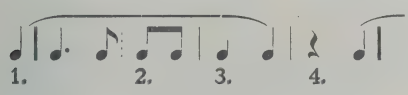
Tasajakoinen iskupari muuttuu kolmivaihtoiseksi yksinkertaisesti siten, että jompikumpi iskuala typistyy puoleen mittaansa, esim.

Olisi helppoa täten muuttaa kokonaisia sävellyksiä tasajakoisesta tahtilajista kolmivaihtoiseen tahi päinvastoin. Ei ole siis erittäin kummallista, jos säveltäjän mielikuvitus panee tämänlaiset iskuparit vaihtelemaan samassa sävellyksessä. Aihetta antaa siihen joskus sävellettävän runotekstin lausutus, toisinaan pelkkä sisällisen tunnelman levottomampi väräjäminen.

lh. 100 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari tasajakoinen, jälkimäinen kolmivaihtoinen.



lh. 100 B. Samoin, rytmien järjestys päinvastainen.



Lauluja: *Kk* N:o 8. 44. 240. 267. 337.
Uhs N:o 66. 104. 257.
Hlv N:o 79.
Snl N:o 15. 25. 270.
Sks II: 245. 417. 501. 904. 1059. 1521.

Samantapainen rytmimuunnos johtuu myös tasajakoisen iskualan laajentumisesta kaksinkertaiseen mittaansa, esim.

Mutta täten johtunut kolmivaihtoinen iskupari on aika-arvoltaan harvennettu, ja sitä tavataan vain harvoin tasajakoisten

iskuparien ohella. Useammin se esiintyy rytmivaihdoksen yhteydessä.

Lauluja: *Uhs* N:o 109. 126.

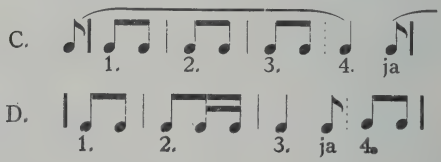
β. Viisivaihtoiset ja tasajakoiset.

Viisivaihtoinen iskupari johtuu tasajakoisesta yhtä yksinkertaisesti kuin kolmivaihtoinen siten, että jompikumpi iskuala laajentuu 3-jakoiseksi, esim.

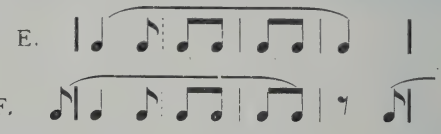
Samoin muuttuu viisivaihtoinen iskupari tasajakoiseksi, siten että sen täysi iskuala kutistuu typistetyn mittaiseksi, esim.

Nuottiarvot ovat jälkimäisessä esimerkissä puolta pienemmät kuin edellisessä. Ero johtuu siitä, kumpi tahtilaji pidetään pohjarytminä. Sen mukaisesti on iskupareja ilmaiseva tahtiosotus joko $\frac{4}{4}$ ja $\frac{5}{4}$ tahi $\frac{5}{8}$ ja $\frac{4}{8}$. Joskus merkitään pelkästään tasajakoinen tahtiosotus ja ilmaistaan rytmin laajennukset fermaateilla.[1]

lh. 100 C—D. Harjotuksia 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari tasajakoinen (tihennetyksi merkitty), jälkimäinen viisivaihtoinen.



lh. 100 E—F. Samoin, rytmien järjestys päinvastainen.



[1] Ks. siv. 45.

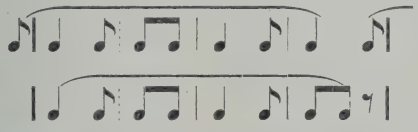
Lauluja: *Uhs* N:o 41.
Snl N:o 14.
Hlv N:o 41. 153. 216, a. 245.
Sks I: 14, s. 55, g, h. 64, l, s. 86, d. 91, j. 99, e. 146, a, b. 153, b. 161, f, g. 173. 202, c.
II: 281. 631. 1191. 1284. 1356. 1393. 1496. 1540. 1646.

γ. Viisivaihtoiset ja kolmijakoiset.

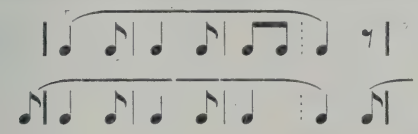
Viisivaihtoinen iskupari muuttuu kolmijakoiseksi, siten että typistetty iskuala laajenee täyden mittaiseksi, esim.

Tämänlaistenkin iskuparien vaihtelut merkitään usein pelkästään fermaatien avulla, joten tahtilaji saadaan näennäisesti kauttaaltaan viisivaihtoiseksi.

lh. 100 G—H. Harjotuksia 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari viisivaihtoinen, jälkimäinen kolmijakoinen.



lh. 100 I—J. Samoin, rytmien järjestys päinvastainen.

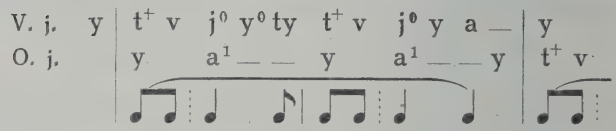


Lauluja: *Kk* N:o 68. 260.
Uhs N:o 491.
Hlv N:o 224.
Sks II: 1188.

δ. Viisivaihtoiset ja kolmivaihtoiset.

Viisivaihtoinen iskupari muuttuu kolmivaihtoiseksi, siten että sen täysi, kolmijakoinen iskuala laajenee tasajakoiseksi, esim. . Myös tämänlainen vaihtelu merkitään usein vain fermaattien avulla, joten tahtilaji näennäisesti esiintyy kauttaaltaan viisivaihtoisena.

lh. 100 K. Harjotus 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari viisivaihtoinen, jälkimäinen kolmivaihtoinen. — Liikkeiden yhtäjaksoisen kulun vuoksi on täysi tasajakoinen iskuala tässä tapauksessa suoritettava harvennettujen iskualojen lailla.

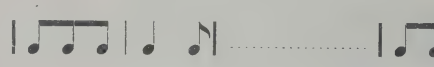


Tämä laji vapaavaihtoisia rytmejä on erityisen harvinainen ja esiintyy ainoastaan hitaassa aikamitassa, kuten vapaavaihtoset rytmit yleensä muutenkin. Päinvastainen rytmien järjestys on vaikutukseltaan vieläkin teennäisempi, ja sitä tavataan käytännössä tuskin ollenkaan.

Lauluja: *Kk* N:o 53. 258.
Snl N:o 144.

ε. Kolmivaihtoiset ja kolmijakoiset.

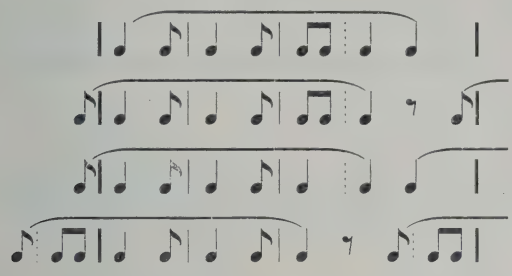
Kolmivaihtoiset ja kolmijakoiset iskuparit eivät johdu toinen toisestaan. Mutta niillä on se merkillinen ominaisuus, että ne täyttävät samanpituisen aika-arvon, jakaen sen vain eri lailla osiinsa, esim.



Tätä seikkaa on käytetty omituisen rytmivaihtelun pohjana, joka säännöllisinä ryhminä esiintyessään tekee varsin miel-

lyttävän vaikutuksen. „Rytmillisten" koraaliemme joukossa on sillä useita edustajia.

lh. 100 L—O. Harjotuksia 4-iskuisin säkein. Edellinen iskupari kolmijakoinen, jälkimäinen kolmivaihtoinen.



Lauluja: *Kk* N:o 2. 52. 54. 59. 90. 138. 176. 186. 189. 199. 454.
Uhs N:o 14.
Snl N:o 70.
Sks II: 353.

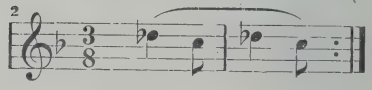
Sävellysharjotuksissa poikkeusjakoiset rytmit vaativat puitteikseen laajempia rytmiyksikköjä, kuin mitä tähänastisissa esimerkeissämme olemme käyttäneet. Pelkissä yksityisissä säkeissä ja säepareissa ne eivät riittävästi pääse vaikutukseensa säännöllisempien rytmien vastakohtana. Senvuoksi on rajoituttava toistaiseksi siihen, että tutkitaan sävelteoksissa esiintyviä poikkeusjakoisia iskualoja ja etsitään niille niiden vastaavat säännölliset iskualamuodot (ks. sh. 98—100).

Liite II.

Sävellysharjotus-esimerkkejä.

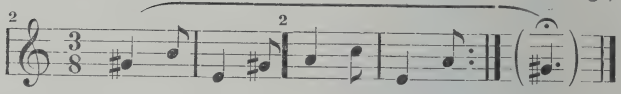
Beethoven (alk. tahti $\frac{3}{4}$).

56 A.



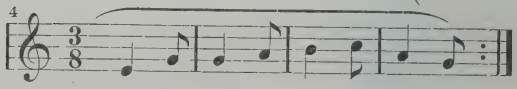
Beethoven (alk. b-molli, t $\frac{6}{8}$).

56 B.



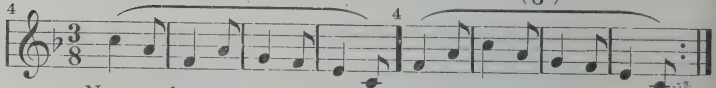
Draeseke (Des-duuri, $\frac{3}{4}$).

56 C.



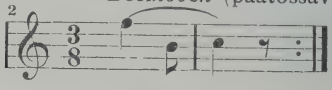
Piae Cantiones ($\frac{6}{8}$), Snl. 442.

56 D.



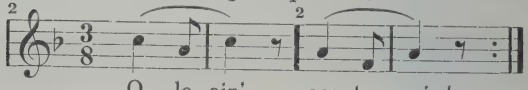
Beethoven (päätössävel. lyhennetty).

58 A.



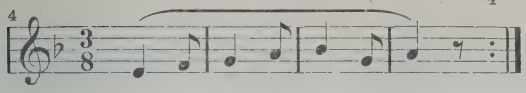
Brandbury (iskuala $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$, päätössävel pitennetty).

57 B.



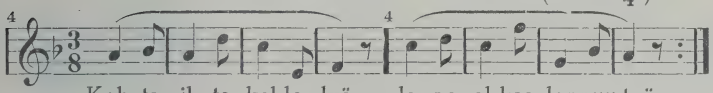
Bellairs (A-d. isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$).

58 A.



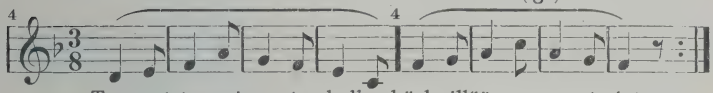
P. (Es-d., $\frac{3}{4}$).

58 B.



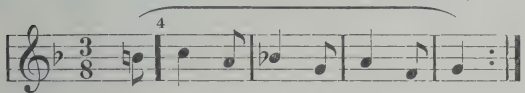
Piae Cantiones ($\frac{6}{8}$), Snl. 442.

59 A.



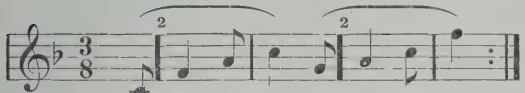
Schumann (A-d., $\frac{6}{8}$).

60 A.



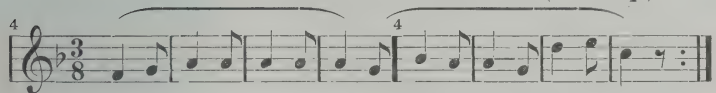
Schumann (A-d., $\frac{6}{8}$).

60 B.



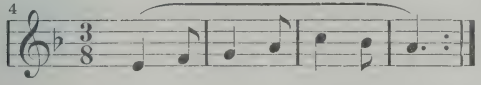
Bizet (As-d., $\frac{3}{4}$).

60 C.



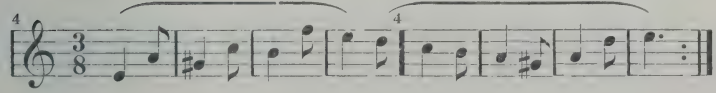
Beethoven (A-d. $\frac{6}{8}$).

61 A.

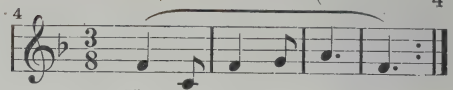


Brahms ($\frac{12}{8}$, ps. lyh.).

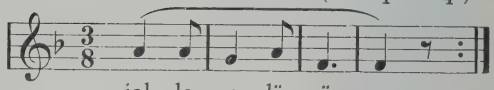
61 B.



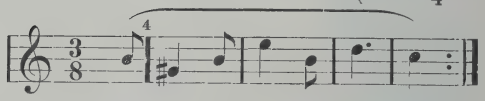
62 A. *Koraali* (G-d. isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$).



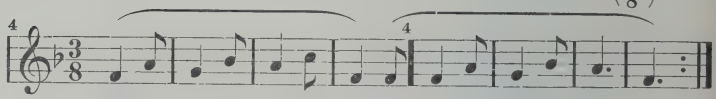
62 B. *Richard Faltin* (isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$), Snl. 2.



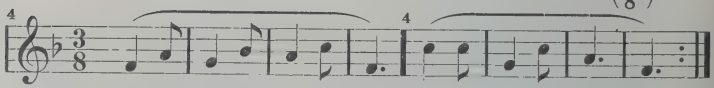
62 C. *Beethoven* (b-m., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).



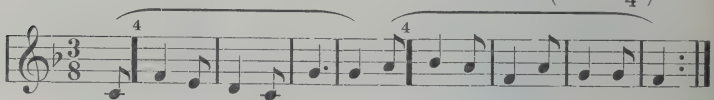
62 D. *Bellairs* ($\frac{6}{8}$).



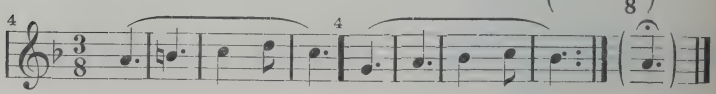
42 E. *Bellairs* ($\frac{6}{8}$).



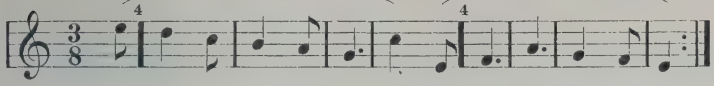
62 G. *Koraali* (G-d., $\frac{3}{4}$).



63 A. *Tschaikovski* (G-d., $\frac{6}{8}$).



Ilmari Krohn.

63 B. 

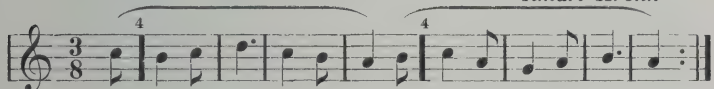
Ilmari Krohn.

64 A.

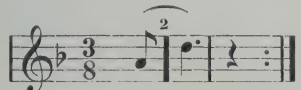
Beethoven (e-m., $\frac{6}{8}$).

64 B.

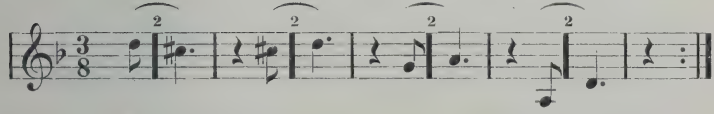
Ilmari Krohn.

64 C. 

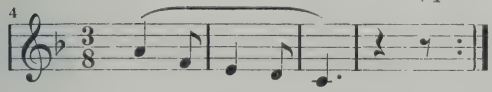
Berlioz ($\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

65 A. 

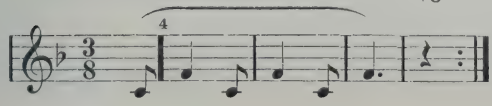
Beethoven (c-m., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

65 B. 

Schumann ($\frac{3}{4}$, ps. pit.).

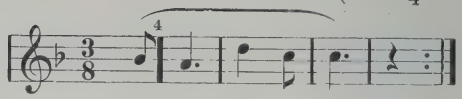
66 A. 

Schumann ($\frac{6}{8}$, ps. pit.).

66 B. 

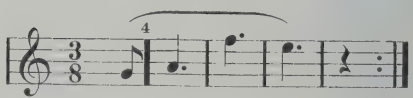
Schumann (D-d., $\frac{3}{4}$, ps. pit.).

66 C.



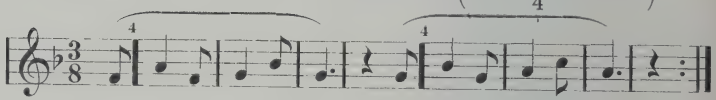
Schumann (E-d., $\frac{6}{8}$).

66 D.



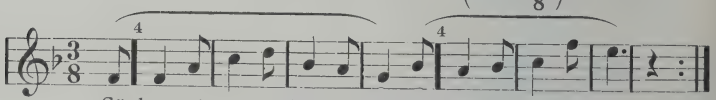
Beethoven (B-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

66 E.



Suom. kansansäv. (D-d., $\frac{6}{8}$), Snl 347.

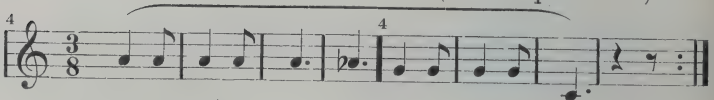
67 A.



Sä kasvoit, neito kaunoi-nen, i - sä - si ma-jas - sa.

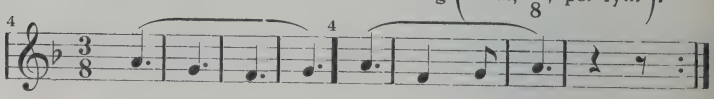
Beethoven (Des-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

67 B.



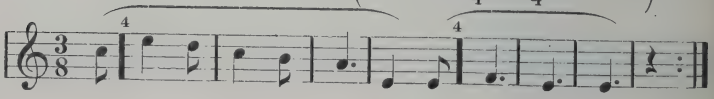
Grieg (E-d., $\frac{6}{8}$, ps. lyh.).

67 C.



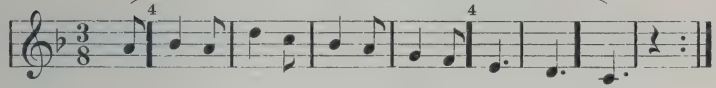
Gade (c-m., isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$, ps. pit.).

67 D.



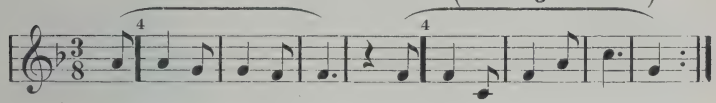
Schumann (As-d., $\frac{12}{8}$, ps. pit.).

67 E.



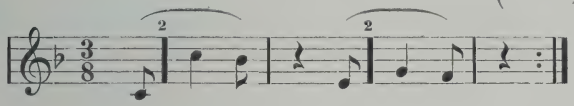
Kittl (Es-d., $\frac{6}{8}$, ps. pit.).

67 F.



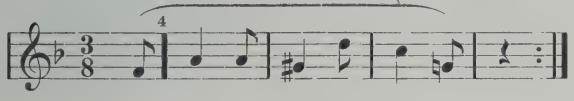
Schumann (B-d., $\frac{3}{4}$).

68 A.



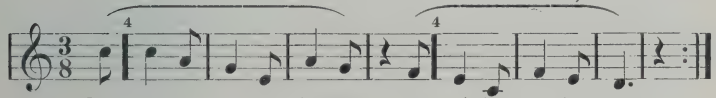
Schumann (As-d., $\frac{3}{4}$, ps. pit.).

68 B.



Ilmari Krohn, Snl 88.

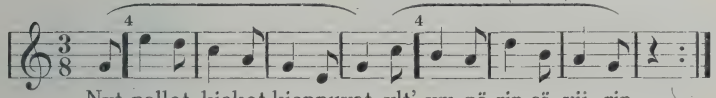
69 A.



Sua lau-lain tahdon kiittää, sä tak-ki sar-kai-nen,

Ilmari Krohn (B-d.), Snl 321.

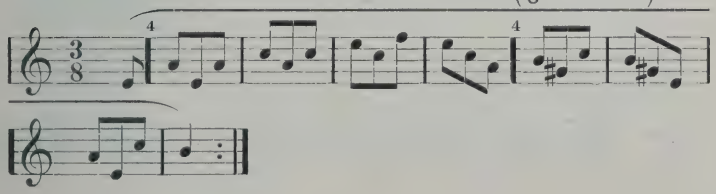
69 B.



Nyt pallot, kiekot kieppuvat ylt'-ym-pä-rin-sä vii-rin,

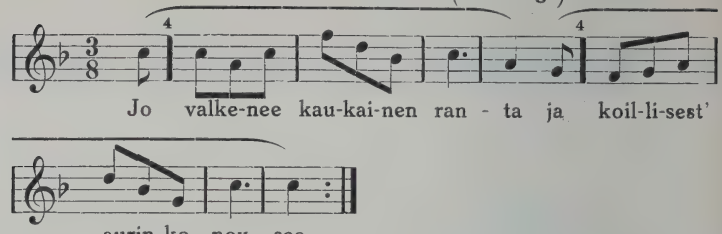
Schumann ($\frac{6}{8}$, ps. lyh.).

70 A.



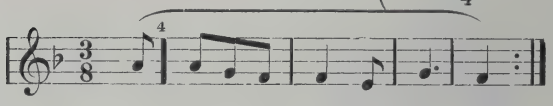
Oskar Merikanto (Es-d., $\frac{6}{8}$), Snl 331.

70 B.



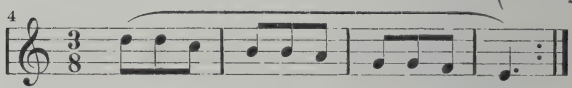
Beethoven (As-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

71 A.



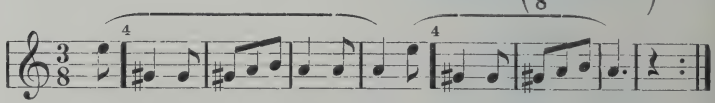
Beethoven (F-d., $\frac{3}{4}$).

71 B.



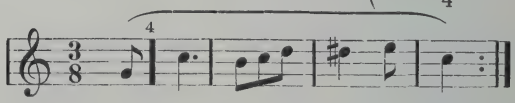
Schumann ($\frac{6}{8}$, ps. pit.).

71 C.



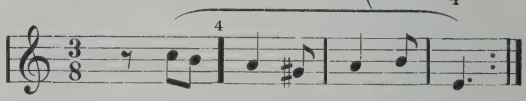
Haydn (B-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

71 D.



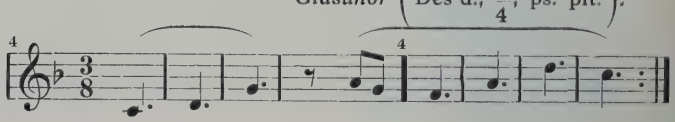
Beethoven (es-m., $\frac{3}{4}$, ps. pit.).

72 A.



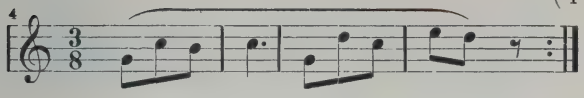
Glasunof (Des-d., $\frac{3}{4}$, ps. pit.).

72 B.



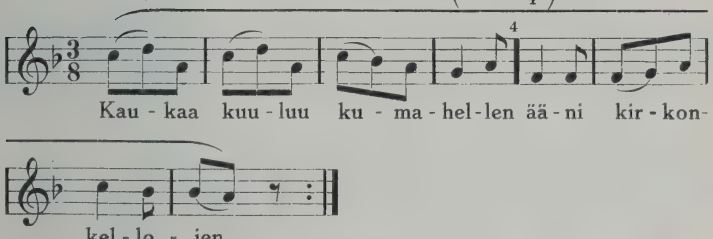
Draeseke ($\frac{3}{4}$).

73 A.



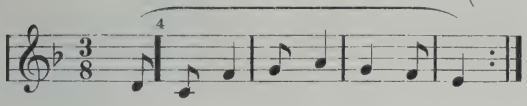
P. J. Hannikainen (D-d., $\frac{3}{4}$), Snl 368.

73 B.



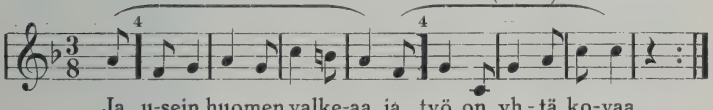
Schumann (E-d., $\frac{3}{4}$).

74 A.



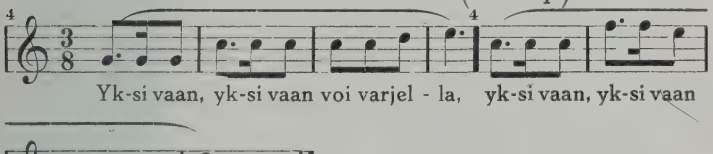
Ilmari Krohn (G-d.), Snl 303.

74 B.



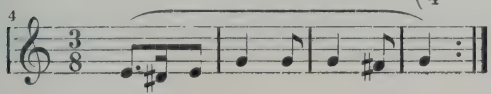
J. Dürrner (A-d., $\frac{3}{4}$), Snl 19.

75 A.



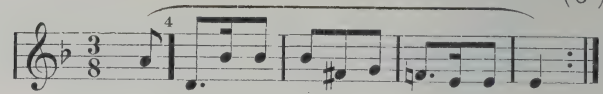
Beethoven ($\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

75 B.



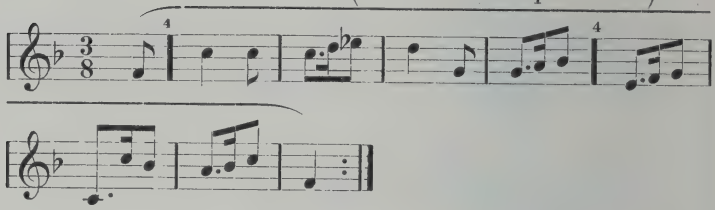
Schumann $\left(\frac{6}{8}\right)$.

75 C.



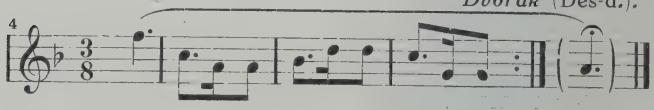
Bach $\left(\text{C-d., isk. } \frac{3}{4}\text{, t. } \frac{6}{4}\text{, ps. lyh.}\right)$.

75 D.



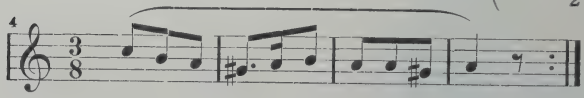
Dvořak (Des-d.).

75 E.



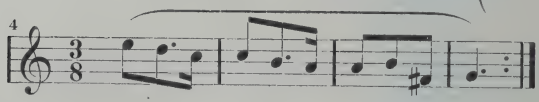
Frank $\left(\text{d-m., } \frac{3}{2}\right)$.

75 F.



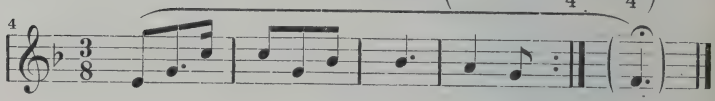
Schumann $\left(\text{E-d., } \frac{6}{8}\right)$.

76 A.



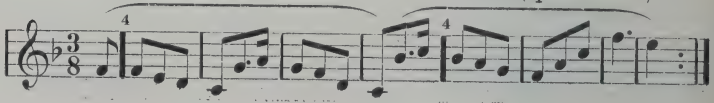
Dvořak $\left(\text{G-d., isk. } \frac{3}{4}\text{, t. } \frac{6}{4}\right)$.

76 B.



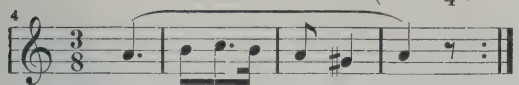
Brahms $\left(\frac{3}{4}\text{, ps. lyh.}\right)$.

76 C.



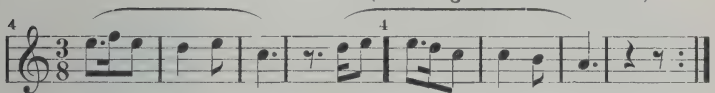
Schubert (d-m., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

76 D.



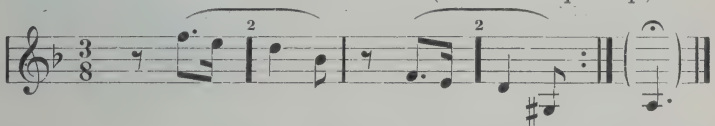
Bizet (cis-m, $\frac{6}{8}$, ps. pit. ja lyh.).

77 A.



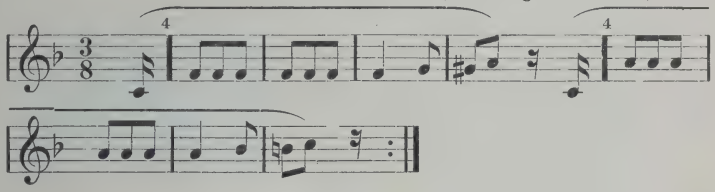
Brahms (f-m., isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$).

77 B.



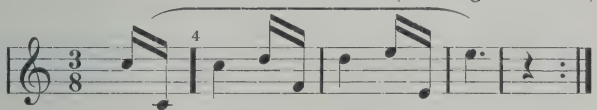
Tomaschek (Es-d., $\frac{6}{8}$, ps. lyh.).

77 C.



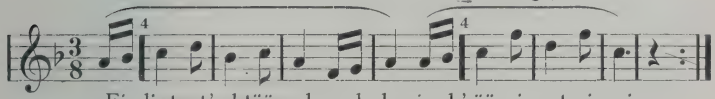
Schumann (D-d., $\frac{6}{8}$, ps. lyh.).

78 A.



Suom. kansansäv. (Es-d., $\frac{6}{8}$), Snl 378.

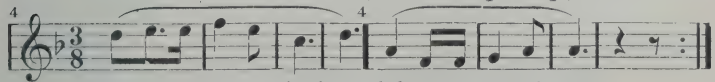
78 B.



Ei lintust' yhtään ok - sal - la, jonk' ää-ni nyt ei sois.

Ilmari Krohn (c-m., isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{6}{4}$), Snl 38.

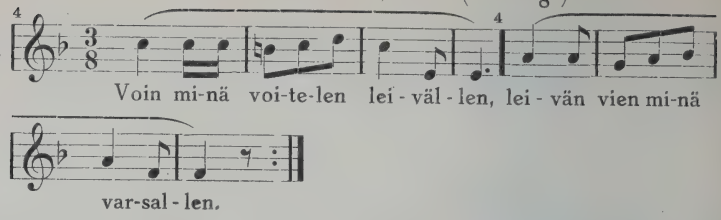
78 C.



Lempensä varjoon kätkein loh-tu - a naut-ti-maan.

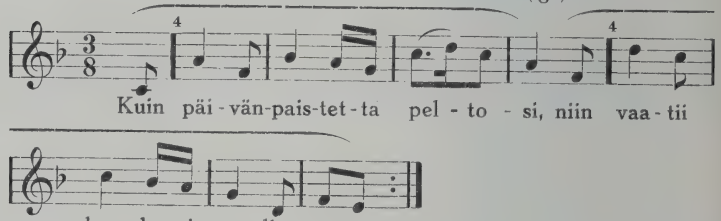
Erkki Melartin (C-d., $\frac{6}{8}$), Snl 441.

78 D.



C. E. F. Weyse ($\frac{6}{8}$), Snl 238.

78 E.

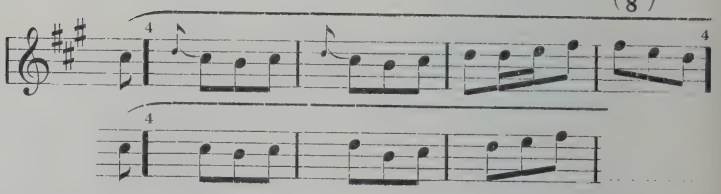


Haydn (B-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

78 F.

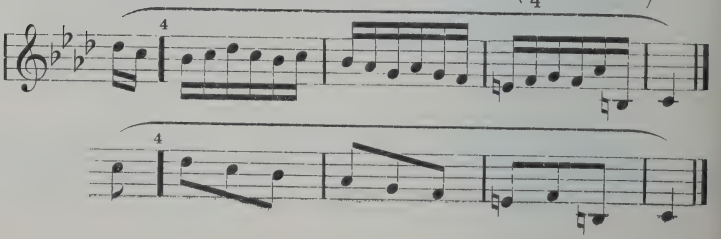
Schumann ($\frac{6}{8}$).

79 A.



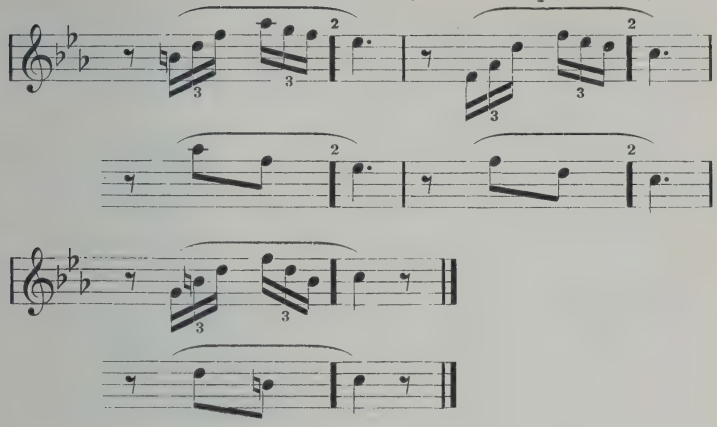
Beethoven ($\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

79 B.



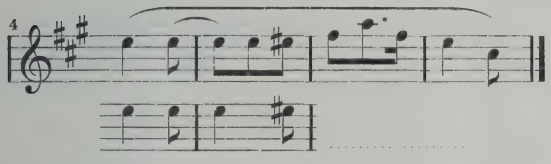
Beethoven $\left(\frac{3}{4}\right)$, ps. lyh.

79 C.



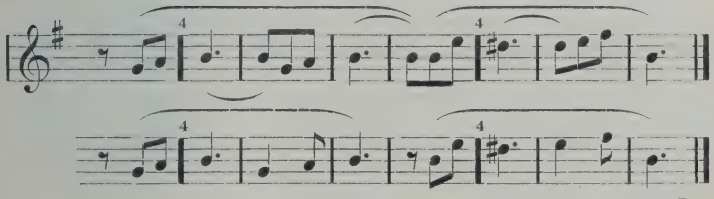
Schumann

80 A.



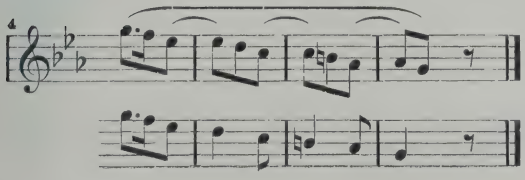
Mendelssohn.

80 B.



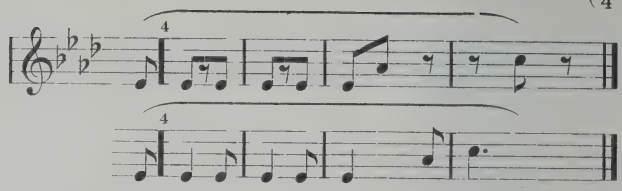
Beethoven $\left(\frac{3}{4}\right)$.

80 C.



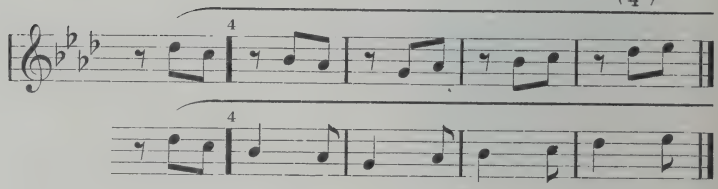
Beethoven $\left(\frac{3}{4}\right)$.

81 A.



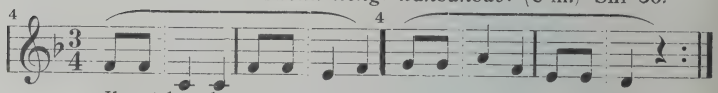
Beethoven $\left(\frac{3}{4}\right)$.

81 B.



Suom. heng. kansansäv. (e-m.) Snl 56.

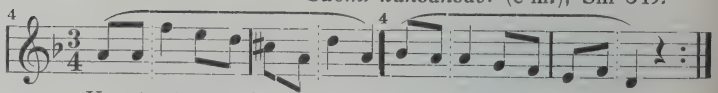
82 A.



Ih-mishen-ki, taivon lap-si, muis-ta syn-ty-juurtas vaan!

Suom. kansansäv. (c-m.), Snl 349.

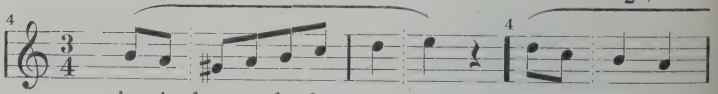
82 B.



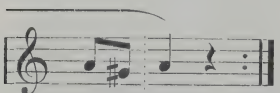
Ve-si seisoo ja linnut laulaa ei-kä tuulikaan ve-dä-tä.

Suom. heng. kansansäv. (f-m., $\frac{3}{2}$).

82 C.



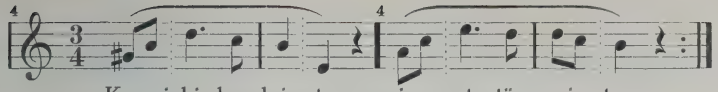
Au-rin-ko nyt las-keu-tuu - pi, päi-vä käy - pi



päätty-mään.

Mikael Nyberg.

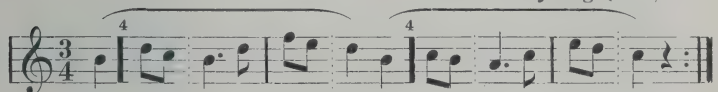
82 D.



Kuu ei kir-kas lois - ta, pime - yt - tä pois - ta.

Mikael Nyberg (f-m.).

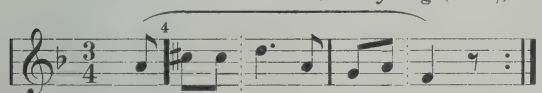
83 A.



Vaan kohta paimen rohke - a käy et-si - mähän lammasta.

Mikael Nyberg (c-m.), Snl 17.

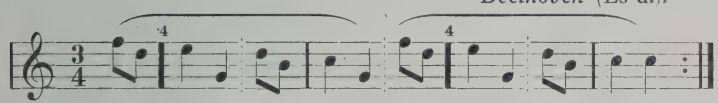
83 B.



Ja u-sein oon ma ky-sel-lyt.

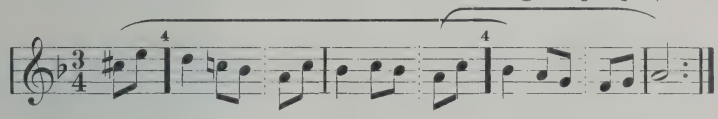
Beethoven (Es-d.).

84 A.



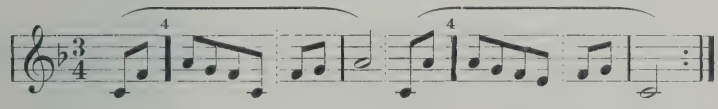
Hofmann (g-m., ps. pit.).

84 B.



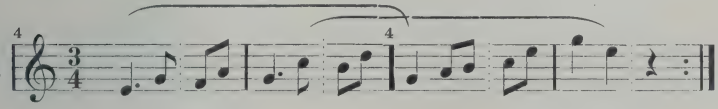
Bruckner (Ges-d.).

84 C.



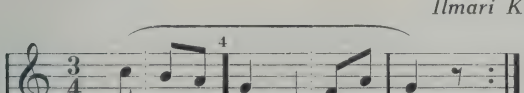
Goldmark (Es-d.)

84 D.



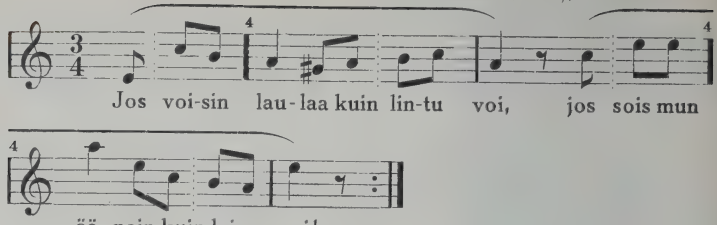
Ilmari Krohn.

85 A.



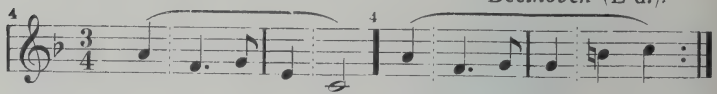
v. Heideman (e-m.), Snl 334.

85 B.



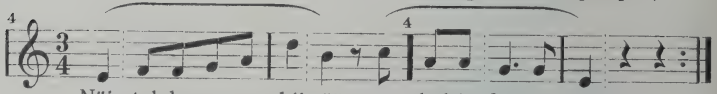
Beethoven (E-d.).

86 A.



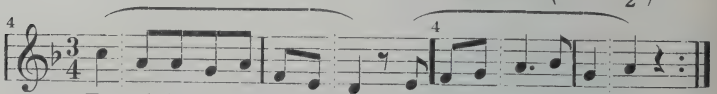
Mikael Nyberg (Des-d., ps. pit.).

86 B.



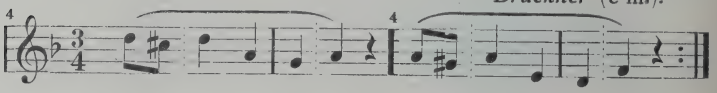
Suom. heng. kansansäv. (G-d., $\frac{3}{2}$).

86 C.



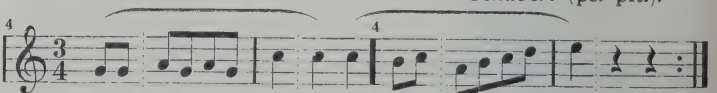
Bruckner (c-m.).

86 D.



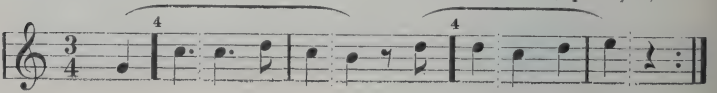
Schubert (ps. pit.).

86 E.



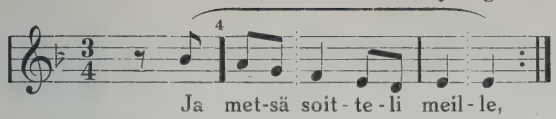
Schubert (As-d., ps. lyh.).

87 A.



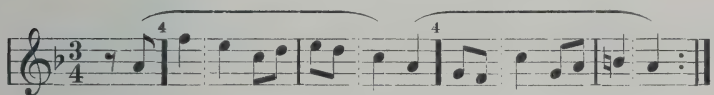
Mikael Nyberg, Snl 306.

87 B.



Ilmari Krohn.

87 C.

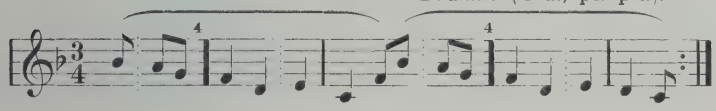


Beethoven (As-d.).

88 A.

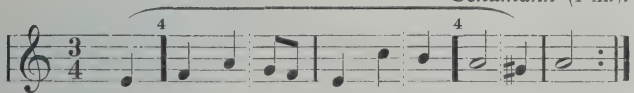
Brahms (G-d., ps. pit.).

88 B.



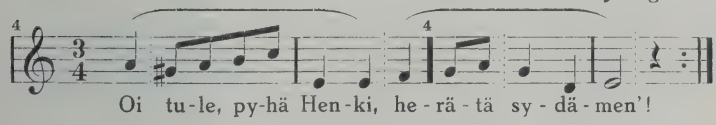
Schumann (f-m.).

88 C.



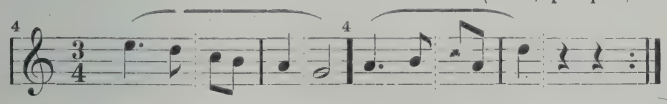
Mikael Nyberg.

89 A.



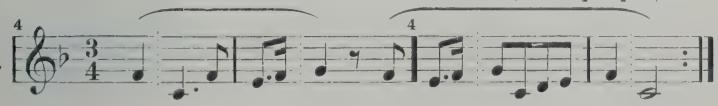
Tschaikovski (A-d., ps. pit.).

89 B.



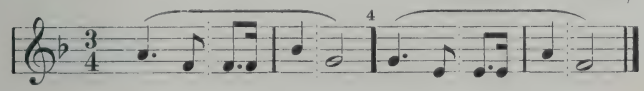
Schubert (G-d., ps. pit.).

90 A.



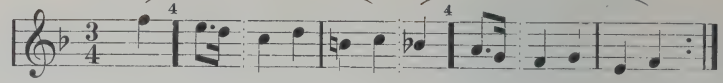
Beethoven (As-d.).

90 B.



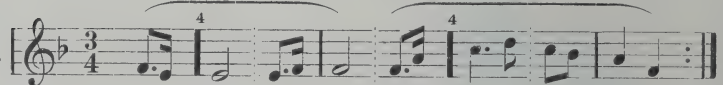
Schumann (A-d.).

90 C.



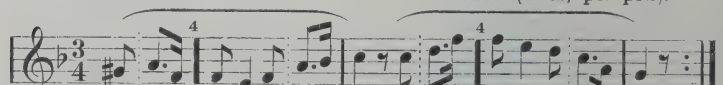
Beethoven (G-d., ps. lyh.).

90 D.



Widor (B-d., ps. pit.).

91 A.



Smetana $\left(\frac{3}{2}\text{, ps. pit.}\right)$.

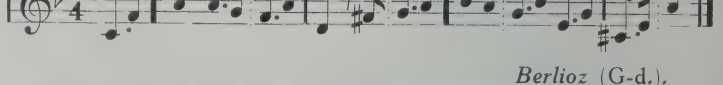
91 B.

Beethoven $\left(\text{As-d., } \frac{3}{8}\text{, ps. pit.}\right)$.

91 C.

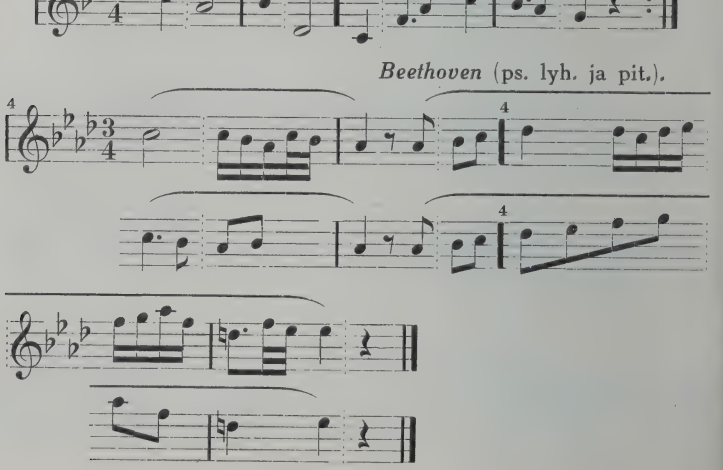
Berlioz (G-d.).

91 D.



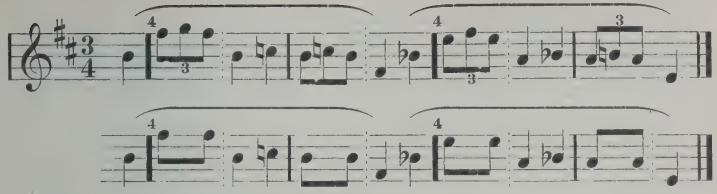
Beethoven (ps. lyh. ja pit.).

91 E.



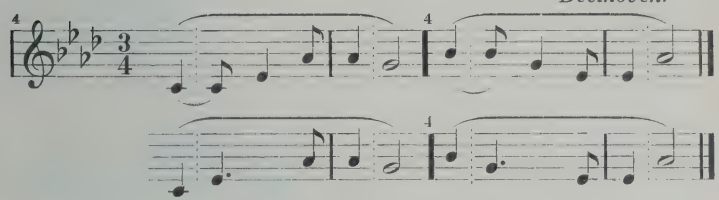
Schumann.

91 F.



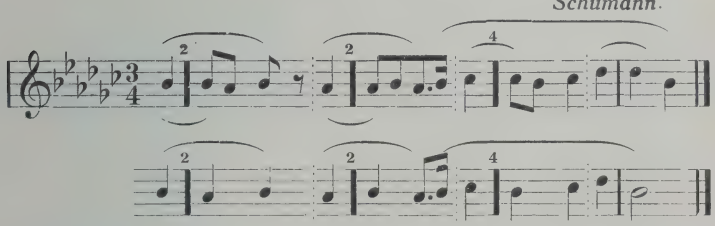
Beethoven.

91 G.



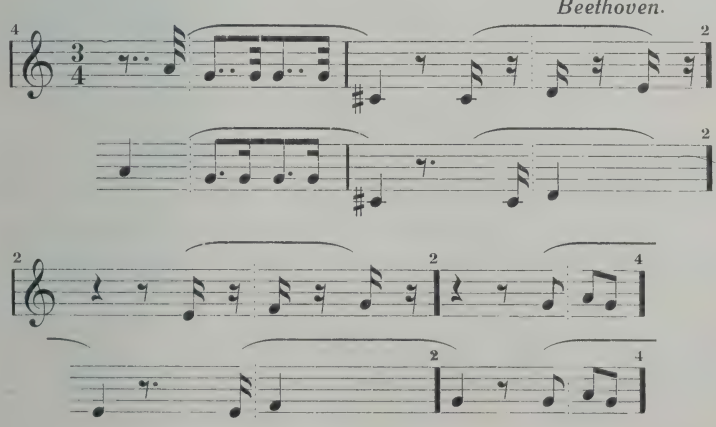
Schumann.

91 H.



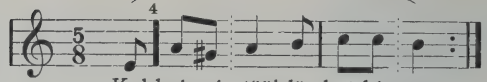
Beethoven.

91 I.



Suom. heng. kansansäv.

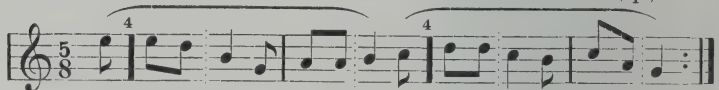
92 A.



Kul-keissain tääl-lä het-ki-sen.

Suom. heng. kansansäv. $\left(\frac{5}{4}\right)$.

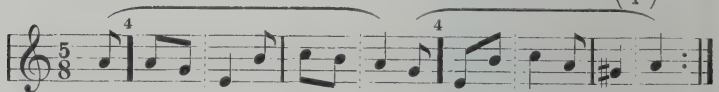
92 B.



Ra-vitsee taivaan lei-väl-lä ja e-lämän myös vedel-lä.

Suom. heng kansansäv. $\left(\frac{5}{4}\right)$.

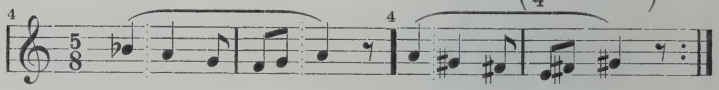
93 A.



Kun Herra mu-a paimentaa, ei mul-ta mitään puu-tu.

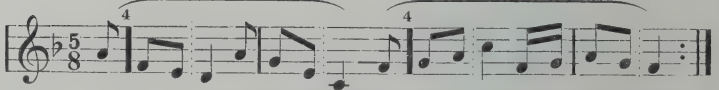
Tschaikovski $\left(\frac{5}{4}\right.$, ps. pit.$\left.\right)$.

93 B.



Suom. heng. kansansäv. $\left(\text{As-d. } \frac{5}{4}\right)$.

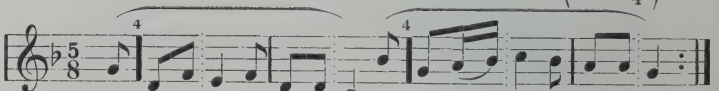
94 A.



Ih-minen tänne päälle maan, kuin outo mat-ka-lai-nen vaan,

Suom. heng. kansansäv. $\left(\text{G-d. } \frac{5}{4}\right)$.

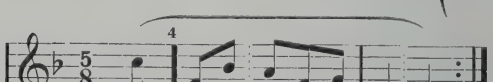
94 B.



Uus vuo-si meille armostas nyt an-na runsas, autu-as!

Suom. heng. kansansäv. $\left(\text{As-d., } \frac{5}{4}\right)$.

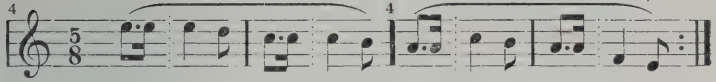
95 A.



Su-ru-a huol-ta suo-tu.

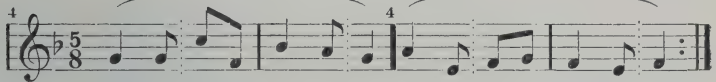
Tschaikovski (h-m., $\frac{5}{4}$).

95 B.



Koraali (G-d., $\frac{5}{4}$).

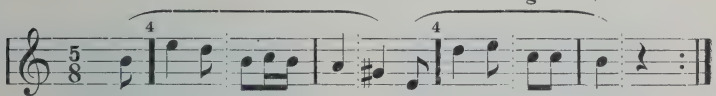
96 A.



Luj' on Herran lu - pa - us, sii-hen mull' on luot-ta - mus,

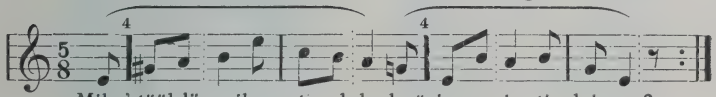
Suom. heng. kansansäv.

97 A.



Suom. heng. kansansäv.

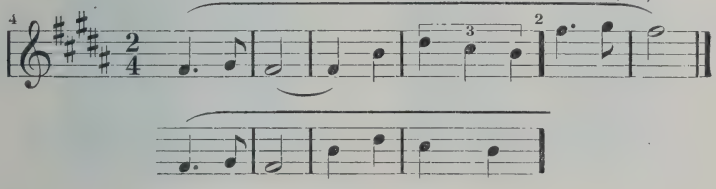
97 B.



Miks' tääl-lä mailman turul-la hyörim-me jouti - lai - na?

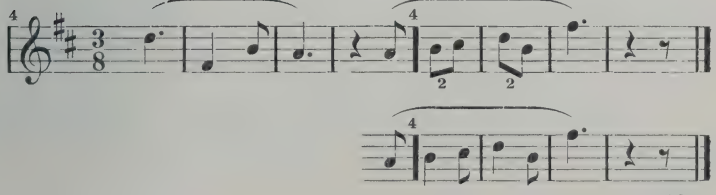
Vincent d' Indy ($\frac{4}{4}$).

98 A.



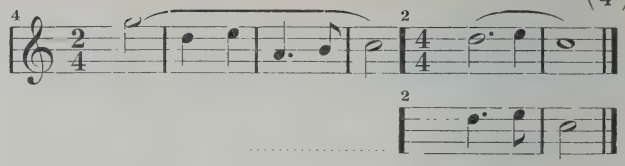
Tschaikovski ($\frac{12}{8}$, ps. pit.).

98 B.



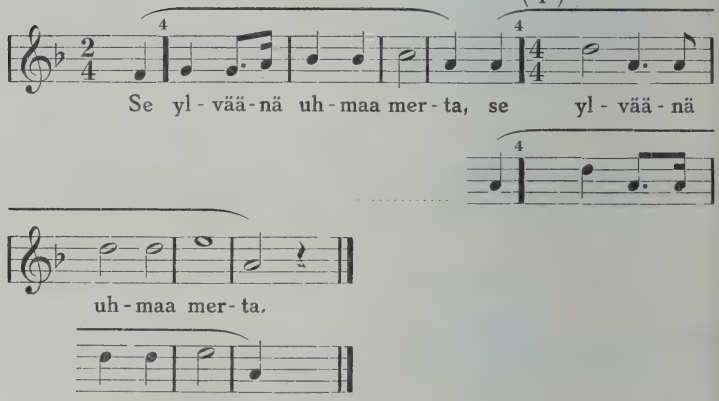
Schubert $\left(\frac{4}{4}\right)$.

99 A.



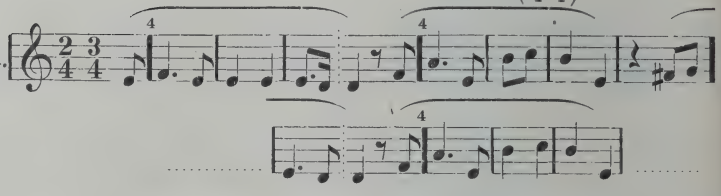
Otto Kotilainen $\left(\frac{4}{4}\right)$, Snl 411.

99 B.



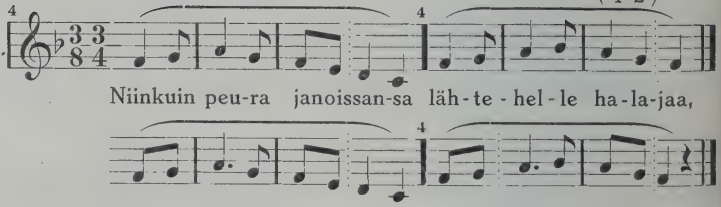
Erkki Melartin $\left(\frac{3\ 4}{4\ 4}\right)$, Snl 15.

100 A.



Koraali $\left(\frac{6\ 3}{4\ 2}\right)$.

100 B.



HARJOTUSLIIKKEIDEN KUVAT.

1—18 (2. vihossa).

19. (siv. 200.)

20. (siv. 200.)

Käsivarret väliasentoon (K^v).

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

I

RYTMIOPPI

IV. MUSIIKIN ALKEISMUODOT

PORVOOSSA
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ
1914

Lewald

Tämän teoksen tekijäpalkkio on suoritettu
Suomalaisen Kirjallisuuden Edistämisrahastosta

Mar. 31. 1928
P

PORVOOSSA WERNER SÖDERSTRÖM
OSAKEYHTIÖN KIRJAPAINOSSA 1914

SISÄLLYSLUETTELO:

(I osa. Rytmioppi.)

III Luku.

Siv.

Säe 286
A. Säkeitten tahtilaji 290
B. Säkeitten alku- ja päätössävelet 291
C. Pääiskun asema 294
1. Kohoisku tasarytmisissä säkeissä 295
2. Kohoisku kolmirytmisissä säkeissä 301
3. Kohoisku viisivaihtoisissa säkeissä 303
4. Kohoisku kolmivaihtoisissa säkeissä 304
5. Kohoisku poikkeusrytmisissä säkeissä 306
6. Katkotahti kohoiskun edellä 310
7. Kaksoiskohoisku 312
D. Iskujen lukumäärä 313
1. Neli-iskuiset säkeet 313
2. Kaksi-iskuiset säkeet 318
3. Kolmi-iskuiset säkeet 321
4. Viisi-iskuiset säkeet 328
5. Kuusi-iskuiset säkeet 335

IV Luku.

Lauseke 341
A. Jonomaiset lausekkeet 351
1. Ryhmät 1-säkeiset 353
2. Ryhmät 2-säkeiset 355
3. Ryhmät 3-säkeiset 357
4. Ryhmät 3-säkeistä laajemmat 358
B. Parilliset lausekkeet 360
1. Ryhmät 2-säkeiset 361
a. Säeparit yhdenmukaiset 361
b. Säeparit erimukaisiksi muunnetut 362
c. Säeparit kertautumalla laajennetut 364
d. Lauseke lisäsäkeitten laajentama 368

Siv.
2. Ryhmät 3-säkeiset ... 373
3. Ryhmät 3-säkeistä laajemmat ... 375
C. Kahdenpuoliset lausekkeet ... 376
D. Poikkeusrakenteiset lausekkeet ... 377

V Luku.

Sikermä ... 379
A. Säkeistösikermä ... 379
B. Kaksitaitteinen sikermä ... 381
C. Kolmitaitteinen sikermä ... 382
1. Kehyssikermä ... 385
a. Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaite ... 386
b. Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaitteen jälkipuolisko ... 388
c. Kertaustaite päätaitteen muunnoksena ... 389
2. Ponsisikermä ... 398

VI Luku.

Rytmillinen analyysi ... 399
A. Rytmianalyysin apukeinot ... 401
1. Tahtiviivat ... 401
2. Runojalat ... 401
3. Säerajojen tuntomerkit ... 401
4. Iskusoinnut ... 403
B. Rytmianalyysin merkintä ... 403

Liite III.

Sävellysharjotusesimerkkejä eri säe-, lauseke- ja sikermälajeissa ... 417

Määresanat ... 442
Kirjallisuusluettelo ... 444

III LUKU.

Säe.

Toisiaan seuraavissa iskualoissa vaihtelee iskusävelten voimamäärä mitä moninaisimmalla lailla. Tästä johtuvat iskusävelten keskeiset voimasuhteet ovat tärkeänä tekijänä sävelaiheitten laajempaan ryhmittymiseen. Lähintä rytmiyksikköä, joka muodostuu toisiinsa liittyvistä iskualoista, nimitämme *säkeeksi.*[1] Tämä iskualojen yhteenliittyminen on itsessään jotain luonnonvoimaisen välttämätöntä, sillä kaikessa sielullisessa toiminnassamme on meillä taipumus yhdistää kokonaisuudeksi ne ilmiöt, joita havaitsemme. Vasta keskinäisen ryhmittymisensä kautta käyvät ilmiöt meille tajuttaviksi varsinaisessa merkityksessään ja tarkotuksessaan. Niin on laita myös säveltaiteen alalla.

Tosin iskualakin jo on todellinen rytmiyksikkö, jonka puitteissa sävelet liikkuvat ja ryhmittyvät monenkaltaisin muodoin. Olemme seikkaperäisesti selvitelleet, miten iskualojen erilainen aikamäärä, voimamäärä ja laajuudellinen rakenne vaikuttaa sävelten rytmilliseen ryhmitykseen.

Kuitenkin olemme samalla havainneet, etteivät yksityisen iskualan puitteet riitä ryhmittämään säveliä taiteellisesti tajuttavaksi kokonaisuudeksi.[2] Tämä ei johdu yksistään iskualan niukasta aikamäärästä, joka hitaimmassakin aikamitassa on vain lyhyt silmänräpäys, eikä se myöskään aiheudu riittävän vastakohtaisuuden puutteesta, sillä onhan iskusävelen suhde iskuttomiin säveliin vastakohtaisempikin kuin kahden tahi useamman iskusävelen keskinäinen suhde. Pikemmin voitaisiin osottaa, että iskullisen ja iskutonten

[1] Saks. *Zeile*, ransk. *membre (du phrase)*, kreik. *koolon;* ks. siv. 51.
[2] Ks. siv. 59—60.

sävelten suhde on liiaksi vastakohtainen pysyäkseen eheästi koossa, ellei välittävänä aineksena esiinny kahden erivoimaisen iskun suhdetta toinen toiseensa.

Sitäpaitsi aniharvoin sävelten rytmillinen *aihelmarakenne* sopeutuu yksityisten iskualojen rajojen mukaiseksi, vaan enimmäkseen se koho- ja katkotahdillisena ne hajoittaa, muodostamalla niiden ohelle toisen, vastakkaisen rytmiliikkeen.[1] Säkeessä sitävastoin koho- ja katkotahti (tahi yli- ja vajatahti) vaikuttaa täydellä voimallaan ainoastaan sen alussa ja lopussa; keskellä säettä ei aihelmarakenne pääse peittämään iskujen yhtenäistä pohjamittaa. Ja jos joskus itse melodian rytmillinen aihemuodostus osuisikin erityisen oikulliseksi, saisi säkeen iskullinen pohjarakenne kumminkin *säestyksestä* riittävää tukea. Täydellä syyllä ovat senvuoksi sävellysharjotuksemme alusta pitäen esiintyneet säkeen (tahi säeparin) muotoisina. Voimmepa vakuuttavasti väittää, ettei ilman säeryhmitystä mikään musiikki ole mahdollinen, kuten myös säkeen jakautuminen iskualoihinsa on musiikillinen välttämättömyys.

Koska säkeen eheys ennenkaikkea johtuu *iskusävelten* yhteenkuuluvaisuudesta, on myös selvää, että se ilmenee juuri iskusävelten keskinäisessä suhtautumisessa. Tässä tulee taas kysymykseen eräs sielullisen toiminnan yleinen ominaisuus. Samoin kuin „me pyrimme tajunnassamme yhteenliittämään ilmiöitä, on meillä myös taipumus käsittää *yksi* ilmiö tämän yhteenkuuluvaisuuden lähtökohdaksi ja edustajaksi".[2] Niinpä siis säkeeseen kuuluvista iskuista esiintyy yksi säkeen eheyden ilmaisijana, ikäänkuin iskujen muodostaman elimistön *päänä*, toisia pontevampana, toisia hallitsevana. Tätä säkeen yhteyttä koossapitävää iskua nimitämme

pääiskuksi.[3]

Kullakin säkeellä on siis oma pääiskunsa.

---

[1] Ks. siv. 48—49.

[2] *Lipps*, Aesthetik, 1903.

[3] Ks. siv. 51—52.

Puheessakin esiintyy pääiskuja vastaavia *lausekorkoja*, jotka pitävät kunkin lauseen osat koossa ja joiden kautta lauseet selvästi erottautuvat toisistaan. On myös havaittavissa „pyrkimystä sijoittaa lausekorot likimäärin samanmittaisiin välimatkoihin toisistansa",[1] ainakin tavallisessa tyynessä puheessa. Kiihkeämmässä lausunnassa voivat nämät välimatkat muodostua enemmässä määrässä erilaisiksi, milloin ylen nopeiksi, milloin erittäin hitaiksi. Samoin on asianlaita musiikissakin. Mutta kumpaisellakin alalla on olemassa rajat, joita ulommas ei yhtenäinen säe (tahi lause) saata venyä taikka supistua, joutumatta käsittämättömäksi. Tämä rajoitus johtuu laulussa jo suorastaan *hengityksen* tarpeesta.[2] Mutta on sillä syvempikin perustus siinä, että henkinen tajuntamme vaatii lepokohtia, joissa ikäänkuin hengähdettyämme saamme voimia uuteen vauhtiin. On kyllä olemassa sävellyksiä, joiden rytmillinen liike käy pysähtymättä alusta loppuun samaa yhtäjaksoista kulkuaan. Mutta niiden taidevaikutus onkin koneellista laatua; ne joko tahallaan kuvailevat esim. rukinpyörän, tahtikellon tahi ikiliikkujan („Perpetuum mobile") käyntiä, taikka niiden tarkotuksena on vain esitystaidon koneellinen kehittäminen (etyydit ja vokaliisiharjotukset).

Jo *Guido Arezzolainen* määritteli säkeen „aiheeksi tahi aihelmasarjaksi, joka päättyy hengähdyskohtaan". Niinpä siis säe on *pienin taiteellisesti eheä rytmiyksikkö*, jolla on selväpiirteinen „lähtökohtansa, etenemisensä ja päätöksensä".[3]

Mitä tulee säettä koossapitävään pääiskuun, niin tulee sen esiintyä riittävän selvästi, täyttääkseen tarkotustaan. Kun tajunnassamme yhdistämme ilmiöitä yhteen, tarjoutuu „yhteyden tukikohdaksi aivan luonnostaan se ilmiöistä, joka jo itsessään on omansa vetämään huomiota puoleensa".[4]

---

[1] *Riemann*, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903.
[2] Ks. siv. 52.
[3] *Dechevrens*, Composition musicale et composition littéraire, 1910.
[4] *Lipps*.

Pääiskun määrittelyn olemme johtaneet iskujen keskinäisistä voimamäärän suhteista. Tämä ei kuitenkaan ole niin ymmärrettävä, että pääiskullisten sävelten tulisi välttämättä olla soinniltaan vahvemmat kuin muut sävelet. Monenlaiset epäiskut [1] voivat esiintyä pääiskua vahvempina; ja „säkeen tahi säeryhmän kokonaisuus voi vaatia äänivoiman yhtenäistä vahvenemista ja hiljenemistä kokonaan välittämättä iskujen laadusta". [2] Mutta äänen voimamäärä ei olekaan ainoa keino, jolla jotkut sävelet pääsevät muita pontevammin esiintymään. Tämä on aikaansaatavissa myös monenlaisilla melodisilla ja harmonisilla sekä soitinnuksesta johtuvilla keinoilla, joiden taiteellinen käyttäminen juuri tämän vuoksi liittyy sävellysten rytmirakenteeseen. [3] Kaikkien näiden eri keinovarojen yhdenmukaisesta tahi ristiriitaisesta esiintymisestä johtuukin sävellysten eri osien vaihtelevaisuus ja yhtenäisyys. Mikäli siis rytmisuhteet eivät pääse selvästi ilmenemään sävelten voimavaihteitten kautta, ovat ne toisilla keinoilla saatettavissa vaikutukseensa. Niinpä myös nimenomaan pääiskun tulee tavalla tahi toisella erottautua ympäristöstään, saavuttaakseen sen sisäisen pontevuuden, jonka avulla se aikaansaa tarvittavan vaikutuksensa.

Säejäsentelyn *merkintä* on nuottikirjoituksessamme yleensä melkein yhtä vaillinainen ja satunnainen kuin iskualojen. [4] Tavallisimmin merkitään kunkin säkeen osalle 2 tahtia. Tämä käy hyvin laatuun, jos kaikki säkeet ovat samanpituiset ja ryhmityksensä puolesta tasajakoiset, [4- tahi 6 (= 3×2) -iskuiset]. Mutta niinpian kuin iskujen luku tahi ryhmitys on epätasainen [3, 5 tahi 6 (= 2×3)] taikka samanpituisten säkeitten ohella esiintyy myös eripituisia, (sisältäen erilaisen iskumäärän tahi eripituisia iskualoja) käy nuottimerkintä tässä suhteessa epäselväksi. Päästäkseen säveltäjän tarkotuksen pe-

[1] Ks. siv. 53—56.
[2] *Dechevrens.*
[3] Ks. siv. 5.
[4] Ks. siv. 24—27.

rille, tulee esittäjän tahi selostajan huolellisesti vertaillen tutkia, missä määrin sävelten moninaiset eri ominaisuudet voivat osottaa pääiskujen paikat ja säkeitten rajat. Tämä tutkiminen ei ole ainoastaan työlästä; se on samalla myös epävarmaa. Säveltäjän selvien osotusten puutteessa voi moni kohta jäädä eriävien yksilöllisten käsitystapojen alaiseksi. Ja niin edullista kuin esittäjän yksilöllisyys voikin olla sävellyksen välittömälle vaikutukselle, kuuluu kumminkin säejäsentely niihin perustaviin pohjapiirteisiin, joiden selvyydestä riippuu sävellyksen taiteellinen yleisvaikutus.

Olisi senvuoksi tärkeää, että nuottikirjoituksessa tämä puutos tulisi täytetyksi. Olemme sitävarten ehdottaneet käytettäväksi *säeviivoja*, jotka ilmaisevat pääiskujen paikan, ja *säenumeroja*, jotka osottavat iskujen lukumäärän kussakin säkeessä. [1] Koho-, katko-, yli- ja vajatahdeista johtuvat erilaiset alku- ja päätöskohdat käyvät paraiten ilmi *Riemannin* ehdottamista *säekaarista*. [2] Johdonmukaisesti käytettyinä nämät säemerkit aikaansaavat selvän ja havainnollisen kuvan sävellysten säerakenteesta, tuottamatta nuottimerkintään mitään häiritsevää tahi tavanmukaisesta kovin poikkeavaa lisäainesta.

Säkeet jakautuvat eri lajeihin sekä melodisen että rytmillisen laatunsa puolesta. Säkeitten *melodiset* ominaisuudet tulevat puheeksi „Sävelopissa".

Rytmillisessä suhteessa säkeitten rakenne muodostuu eri lailla riippuen

A) **tahtilajista,**
B) **alku- ja päätössävelten laadusta,**
C) **pääiskun asemasta** ja
D) **iskualojen lukumäärästä.**

[1] Ks. siv. 27.
[2] Ks. siv. 87 ja 107.

A. Säkeitten tahtilaji.

Iskualojen rakenteita olemme jo laajalti käsitelleet,[1] tutustuen niiden moninaisiin muodostuksiin eri tahtilajien puitteissa. Iskualojen laadun mukaan ovat säkeetkin tahtilajiltaan

tasarytmisiä (iskualat tasajakoiset),
kolmirytmisiä (iskualat kolmijakoiset),
vaihtorytmisiä (iskualat vaihtojakoiset) tahi
poikkeusrytmisiä (iskualat poikkeusjakoiset).

Olemme myös selvitelleet eri tahtilajien taiteellista vaikutusta iskualoihin nähden;[2] sama merkitys on niillä tietysti koko säkeenkin rytmilliseen sävyyn nähden. Tulemme lähemmin koskettelemaan näitä seikkoja, saadessamme tutustua toisiin näkökohtiin, jotka vaikuttavat säkeitten muodostumiseen ja jakautumiseen eri lajeihinsa, jolloin erittäin tarkastamme näiden ilmiöiden esiintymistä myös kussakin eri tahtilajissa.

Mutta paitsi tahtilajia vaikuttaa säkeen laatuun suuresti myös iskualarakenteen rytmillinen erikoismuodostus säkeen eri kohdilla. Vilkkaammat ja tasaisemmat iskualamuodot yhtyvät lukemattomissa sommituksissa iskupareiksi ja säkeiksi.[3] Vähäisinkin eroavaisuus tuottaa muutoksen säkeen yleiseen tasapainoon ja vaikuttaa, että säe joko helpommin tahi työläämmin sopeutuu säeparin puoliskoksi jonkun toisen määrätynlaisen säkeen yhteydessä. Tästä johtuu myös, että yhtymisen kokonaistulos käy joko sopusuhtaisemmaksi tahi ristiriitaisemmaksi, tyynemmäksi tahi kiihkeämmäksi. Kaikista näistä seikoista on jo tehty selkoa iskualarakenteen selvittelyn yhteydessä.[4]

Tavallisimmin on sama tahtilaji kaikissa samaan yhtenäiseen säveljaksoon kuuluvissa säkeissä. Ainoastaan poik-

[1] Siv. 28—263.
[2] Ks. siv. 29, 34, 61, 187—8, 248, 252, 259.
[3] Ks. siv. 145.
[4] Ks. siv. 81—82, 86—87, 91—92, 98, 100—102, 105—108 j. n. e.

keusrytmiset säkeet esiintyvät useimmiten vain pienempinä säeryhminä tahi yksitellen toisten säännölliseen tahtilajiin alistuvien säeryhmien ja säkeiden ohella. Kumminkin tavataan joskus säkeettäisiä tahi säeryhmittäisiä rytmivaihdoksia myös säännöllisten (tasa-, kolmi- ja vaihtojakoisten) tahtilajien kesken. [1]

B. Säkeitten alku- ja päätössävelet.

Iskualarakenteen yhteydessä olemme jo selvitelleet niitäkin seikkoja, jotka vaikuttavat säkeitten alku- ja päätössävelten laatuun ja asemaan, sekä tästä johtuvia erilaisia rytmillisiä ilmiöitä. Esitämme tässä vain pääkohdat.

Säkeen *alkusävel* on joko iskullinen tahi iskuton. Iskuttomana se sijaitsee joko pääiskun edellä (kohotahti) tahi sen jälessä (vajatahti). Tämänmukaisesti ovat säkeet joko *alkuiskuisia* (ransk. thétiques), *kohotahdillisia* (anacrousiques) tahi *vajatahdillisia* (décapités). [2] Säkeen luonteeseen vaikuttaa myös sen alkusävelen aika-arvo. Jos se on samanpituinen kuin $\frac{1}{2}$ tasajakoisesta tahi $\frac{2}{3}$ kolmijakoisesta iskualasta, ei siitä aiheudu mitään erikoissävyä. Mutta tätä pitempi alkusävel tuottaa rytmiin pontevaa vauhtia, lyhyempi keveätä lennokkuutta.

Pitkä alkusävel on mieluimmin pääiskullinen, esim.

säv.-harj. 22 A—B. 23 A—D, F. 29 B. 35 C, H. 38 B, G. 40 A, C, G. 41 C. 42 A, C, D. 44 E. 46 C. 47 A. 49 B. 50 D. 51 A. 63 A. 67 C. 72 B. 75 E. 76 D. 78 F. 84 D. 90 B. 91 E. 91 G, H. 98 A, B. 99 A.

Kohotahdissa pitkä sävel esiintyy enimmiten iskullisena (*kohoisku*, josta lähempi selvitys seuraa edempänä). Vaja-

[1] Esim. koraali N:o 362.

[2] Ks. siv. 48—50, 118—120.

tahdissa taas pitkä sävel on harvinainen ja vaikutukseltaan sangen kiihkeä, esim. sh. 55 D, F.

Lyhyt alkusävel tavataan useimmiten kohotahdissa, esim.

sh. 30 A—F, H, I. 31 B, C. 32 D. 34 A, C. 36 A—E. 38 A. 39 E. 40 L. 41 B. 42 F. 44 A, G. 45 G, I. 46 B. 47 D. 48 B—F. 50 F. 52 C. 60 A, B. 62 C, G. 63 B. 64 A—C. 65 A, B. 66 B—E. 67 A, D—F. 68 A, B. 69 A, B. 70 A, B. 71 A, C, D. 72 A. 74 A, B. 75 C, D. 76 C. 77 B, E. 78 A, B, E. 79 A—C. 80 B. 81 A, B. 83 B. 84 A—C. 85 A, B. 87 B, C. 88 B. 90 D. 91 A, C. 92 A, B. 93 A. 94 A, B. 95 A. 97 A, B. 100 A.

tahi vajatahdissa, esim. sh. 35 B. 54 A, B. 55 E. 91 I.

Mutta se esiintyy myös iskullisena, esim.

sh. 31 A. 32 A, B. 33 A. 34 B. 38 F. 39 A, C, D, F. 43 B, D. 71 B. 73 A, B. 75 A, B. F. 76 A, B. 77 A. 78 C. 80 C. 82 A—D. 86 D, E. 91 B. 95 B.

Säkeen *päätössävel* on samoin joko iskullinen tahi iskuton. Edellisessä tapauksessa nimitetään säepäätöstä (ja itse säettä) *miespuoliseksi*, jälkimäisessä *naispuoliseksi*.[1] Kumpikin säepäätös esiintyy joko säkeen viimeisessä tahi viimeisen edellisessä iskualassa, harvoin sitäkin varhaisemmalla säkeen kohdalla. Koska viimeisen edellinen isku tavallisimmin on viimeistä iskua voimakkaampi, on myös säepäätös sillä kohdalla pontevin. Miespuoliset säkeet päättyvät jotenkin yhtä usein kumpaisellakin lailla, esim.

sh. 3 A, B. 4 A, B. 6 A, B. 7 A—10 E. 11 B—13 A. 22 C. 23 B, E. 25 A. 26 B—27 B. 28 A—29 B. 30 A—F, H. 31 B, C. 32 D—34 C. 35 E. 36 C. 37 A. 38 B—D. 39 E. 40 B, D—G, J, K. 41 A, B. 42 A, B. 44 A—D. 45 A, D—G, I. 46 D. 47 D. 48 A — B. 49 A. 51 A. 52 B. 55 A. 58 A, B. 60 A, C. 61 A. 62 A. 64 C. 70 B.

[1] Ks. siv. 82.

71 A—D. 74 A. — 75 C, F. 76 A, C, D. 77 A. 78 D—F. 79 B. 82 C — 83 B. 86 C, D. 87 B, C. 90 A, B. 91 D, F, G. 92 A — 95 A. 96 A — 97 B. 99 B.

tahi sh. 14 A — 16 B. 22 B, D. 36 B, E. 38 A. 40 H. 41 F. 42 C. 43 B, D. 44 E, F. 45 C. 47 B. 48 C, E. 50 E. 52 D, E. 54 C. 66 A—E. 72 A. 78 A. 84 C. 85 A, B. 91 A. 98 B.

Naispuolinen säepäätös tavataan useammin säkeen viimeisessä iskualassa, enimmiten säeparin esisäkeessä, esim.

sh. 5 A. 6 C. 11 A. 17 A. 22 A. 23 A. 27 C. 29 C. 35 F. 40 N. 41 E. 59 A. 73 A. 77 C. 80 A, C. 82 A, B. 95 B. 100 B.

Usein säkeitten raja silloin häipyy epämääräiseksi, sidesävelien peittämäksi, esim.

sh. 31 A. 35 C, G, H. 39 A, D, F. 40 A. 41 C, D. 42 D. 50 C. 53 A. 67 E. 70 A. 73 B. 75 D. 79 A. 81 B. 84 B, D.

Harvemmin esiintyy naispuolinen säepäätös jo viimeisen edellisessä iskualassa, esim.

sh. 19 A, B. 20 A. 26 A. 35 D. 36 A, D. 40 I. 44 G. 45 H. 48 F. 49 B. 68 B. 69 A, B. 84 A. 88 A, B. 89 A. 90 C. 91 B.

Miespuolinen säe päättyy *ylitahdillisena* vasta seuraavan säkeen pääiskulla. Varsinainen säkeen alue päättyy silloin oikeastaan naispuolisesti, mutta sidesävelien kautta säkeen rajakohta peittyy ja päätös siirtyy seuraavan säkeen alueelle,[1] esim. sh, 35 A, B.

Päätössävelen aika-arvo vaikuttaa semmoisenaan verrattain vähän säkeen yleisluonteeseen. Jos iskullinen päätössävel on pitkä, täyttää se enimmiten koko iskualan; jos se

[1] Ks. siv. 118—119.

on lyhyt, seuraa sitä tauko tahi uuden säkeen kohotahti. Tästä johtuvat eroavaisuudet eivät sanottavasti muuta säepäätöksen rytmillistä vaikutusta. Iskuton päätössävel taas harvoin esiintyy pitkänä, paitsi jos se venytetään seuraavalle iskualalle, siinä muuten esiintyvän tauon kohdalle.[1] Oleellista erotusta ei tämänlainen venytys tuota säepäätökseen; mahdollisesti se hiukan pehmentää sen vaikutusta.

C. Pääiskun asema.

Pääiskun luonnollisin asema on säkeen alussa, sen ensimmäisenä iskuna, joko kohotahdin valmistamana tahi kohotahtia vailla. Siitä asemastaan se antaa vauhdin säkeen kokonaisuudelle ja kaikille siinä seuraaville iskuille. Tämä iskujen keskinäinen järjestely on niin luonnollinen, ettei korva yleensä vaadi sen kovinkaan huomattavaa ilmaisemista, jos se vaan sävellyksen alussa esiintyy selvästi havaittavana ja etenkin jos säkeet jatkuvasti sisältävät saman määrän iskuja. Verrattain vaatimattomat (harmoniset y. m.) keinot riittävät silloin pääiskuja kannattamaan. Toisin on asianlaita, jos iskujen lukumäärä säkeissä vaihtelee tahi jos pääisku ei esiinny iskuista ensimmäisenä. Silloin vaatii pääisku erittäin selvää valaistusta pysyäkseen tajuttavana oikealla kohdallaan.

Pääiskun edellä esiintyviä iskuja nimitämme

kohoiskuiksi.[2]

Kohoiskuja on tavallisimmin vain yksi kussakin säkeessä, aniharvoin kaksi tahi useampia. Enimmiten kohoiskut esiintyvät kaikissa samaan säeryhmään kuuluvissa säkeissä. Jopa on sävellyksiä, joissa säkeet ovat kauttaaltaan kohoiskuiset (esim. „jenkka"-tanssissa). Mutta tavataan kohoiskuisia säkeitä myös yksitellen, etenkin sävelmäin päätössäkeissä. Kolmi-

[1] Ks. siv. 98.
[2] Ks. siv. 93.

vaihtoisessa rytmissä on usein vaikea päättää, onko säkeen alku kohoiskuinen vai pelkästään kohotahdillinen, kun säveltäjät eivät merkitse vaihtojakoisten iskuparien sisärajoja,[1]

esim. kohoisku tahi kohotahti

Riemann on käsittänyt kohoiskuisen säerakenteen rytmiliikkeen luonnollisimmaksi ilmaukseksi. Milt'ei kaikkialla, missä säe alkaa iskusävelellä, hän vaatii käsittämään rytmin laadun kohoiskuiseksi eikä alkuiskuiseksi, nojautuen siihen, että melodinen liike useimmiten saattaa äänivoiman paisumaan säkeen keskustaa kohti ja siitä taas hiljenemään. Tätä periaatetta on koetettu sovelluttaa koraalilaulunkin alalle.[2] Niin oikeaksi kuin se onkin osottautunut monien tunnettujen mestariteosten selostelussa ja senmukaisesti elävöitetyssä esityksessä (esim. Beethovenin f-molli-sonaatin 3. osassa), on kuitenkin noussut vakavia vastaväitteitä tämän rytmikäsityksen yleispätevyyttä ja yksinvaltiutta vastaan; täydellä syyllä on viitattu alkuiskuisen säemuodostuksen yhtä suureen taiteelliseen oikeutukseen, tasaisempana ja tyynempänä rytmirakenteena kiihkeämmän kohoiskuisen rinnalla.[1]

1. *Kohoisku tasarytmisissä säkeissä.*

Käydessämme harjottamaan kohoiskuisia säemuotoja, emme enään voi käyttää tähänastisia harjotusliikkeitä. Niissä tosin selvästi kuvastuu kunkin iskualan erikoisrakenne, mutta pääiskun asemaa ei niissä mitenkään erityisesti ole osotettu. Sehän ei ollut tarpeellistakaan, kun pääisku kussakin säkeessä oli ensimmäisenä ja kaikki säkeet olivat 4- (tahi 2-)iskuisia. Nyt alettavissa *säeharjotuksissa* tämä asianlaita muuttuu.

[1] Ks. siv. 235.
[2] *Fuchs*, Takt und Rhythmus im Choral, 1911.
[3] *Adler*, Der Stil in der Musik I, 1911.

Käy siis välttämättömäksi liikkeissä ilmaista pääiskun asema. Mutta toiselta puolen ei ole enään syytä kiinnittää huomiota iskualarakenteitten erikoislaatuun. Voimme olettaa, että edellisten harjotusten avulla siinä ilmenevät vaikeudet ovat voitetut; ja niin ei uusissa liikkeissämme ole tarvis ilmaista muuta kuin tahtilajin yleinen laatu sekä iskujen lukumäärä ja järjestys.

Sävellysharjotuksissa on syytä käydä eteenpäin tehtävien laajuuteen nähden. Tähänastisista tehtävistä laajin oli säepari; nyt liitämme kussakin tehtävässä *2* säeparia yhteen, toinen toisensa melodiseksi ja rytmilliseksi vastineeksi, joten niistä muodostuu **4-*säkeinen parillinen lauseke,*** kaiken säveltaiteellisen pienoismuodostuksen luonnollisin ja täyteläisin ilmaus. Melodisessa suhteessa on kiinnitettävä päähuomio aihejäljittelyn eheyteen ja säelopukkeiden keskinäiseen suhdallisuuteen; rytmillisessä suhteessa tulee kysymykseen sama tasapainoisuuden vaisto, jota jo säepariharjotuksissa on koetettu kehittää.

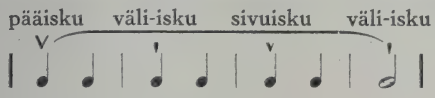
Liikeharjotuksissa on nyt astuttava vain 1 askel kunkin iskualan osalle. Pääiskulla vasen jalka astuu askelen oikean jalan eteen (a^e) (Kuva 21.), joka puolestaan samassa kohoaa jälkiaskelasentoon (j^0). Oikea jalka suorittaa senjälkeen yksin kaikki seuraavat iskut, siirtyen toisella iskulla jälkiasennostaan (j^0) takasisäviistoon (v^s) (Kuva 22.); kolmannella se ojentuu varpailleen ulos (v^u) (Kuva 23.), ja vihdoin neljännellä iskulla se astuu vasemman jalan eteen (a^e). Iskujen välissä jalka kohoaa (y, y^0) valmistautuen seuraavaan liikkeeseen. Näiden liikkeitten kautta käyvät 4-iskuisten säkeitten iskusuhteet helposti havainnollisiksi. Kuten yleisesti tiedetään, on pääiskun ohella 3. isku suhteellisesti voimakkain *(„sivuisku").* Useimmiten nuottikirjoituksessakin merkitään tahtiviivat juuri vain pääiskujen ja sivuiskujen kohdalle, kiinnittämättä huomiota niiden välisiin iskuihin *(„väli-iskut").* Näistä on tosin hyvin heikko se joka välittömästi seuraa pääiskua. Sitävastoin sivuiskun jälkeinen väli-

21.

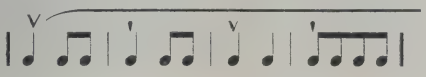
22.

23.

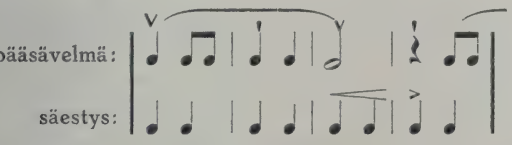
isku ei aina ole niinkään vähäpätöinen. Sen merkitystä kohottaa siihen osuva miespuolinen säepäätös, esim.



taikka siitä kimmoavat sidesävelet, esim.



Jopa silloinkin, kun tämän iskun kohdalla pääsävelmässä on tauko, on se kumminkin säestyksessä saatava tuntuvammin esille, etenkin jos taukoiskua seuraa kohotahti, esim.



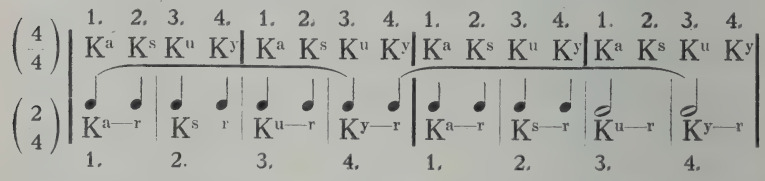
Naispuolisessakin säepäätöksessä vaatii 4. isku joskus erikoisempaa korostusta, varsinkin milloin säepari tahi säeryhmä

siihen päättyy (esim. sh. 2 B). Mutta parhaimman pontensa 4. isku saa *kohoiskuna.*

Kaikenkaltainen väli-iskujen huomattavampi esiintyminen on itsessään tosin epäiskun tapaista.[1] Mutta kun sitä tavataan 4. iskulla niin monissa tapauksissa, tuntuu luonnolliselta ilmaista se liikkeissäkin säännöllisesti siten, että oikea jalka astuu vasemman eteen kuten pääiskullakin vasen oikean eteen. Sivuisku saa luontevan ilmaisunsa oikean jalan ojentuessa ulospäin. Kevein liike (v^s) liittyy 2. iskuun, joka enimmiten onkin kaikista heikoin.

Tahdinlyönti muodostuu myös iskujen mukaisesti suoritettuna luontevaksi ja havainnolliseksi. Sensijaan että tavanmukainen tahdin lyöminen useimmiten ilmaisee erotuksetta iskullisia ja iskuttomia tahtiosia ja sitäpaitsi jakaa säkeet kahteen erilliseen puoliskoon, saadaan sävelten todellinen rytmirakenne selvästi esille, kun jokaiselle iskulle tulee vain yksi tahdinlyönti ja kun alaspäinen tahtiliike (K^a) uudistuu johdonmukaisesti ainoastaan pääiskuilla. N. s. 4-jakoinen tahdinlyönti sovelletaan siten aivan yksinkertaisesti 4-iskuista säettä vastaamaan; pääiskun jälkeen käsivarsi siirtyy sisäänpäin (K^s) (Kuva 24.), sivuiskulla se ojentuu ulospäin (K^u) (Kuva 25.) ja 4. iskulla se kohoaa ylös rinnan eteen (K^y). Jos pidetään tarpeellisena tahtiliikkeillä ilmaista iskuttomiakin tahtiosia, on siihen käytettävä keveitä ranneliikkeitä (K^r) kunkin iskuliikkeen jälkeen.

Vertailun vuoksi asetamme rinnatusten tähänastisen tahdinlyöntitavan ja tässä ehdottamamme tahtiliikkeet:



[1] Ks. siv. 53—54.

24.

25.

Liike- ja sävellysharjotuksia:

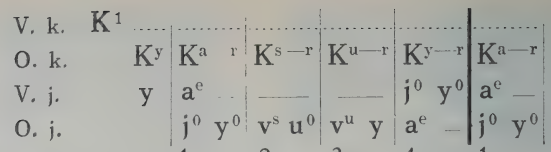
lh. 101 A. Valmistava harjotus *tasajakoisessa* rytmissä, 4-iskuisin säkein.
Kädet lanteilla (K^1); toisella iskulla teräaskel paikallaan (t).

V. j.	y	a^e —	—	—	j^0 y	a^e —
O. j.		j^0 y	t y	v^u y	a^e —	j^0 y
		1.	2.	3.	4.	1.

lh. 101 B: Sama, toisella iskulla varvasasento takasisäviistoon (v^s).

V. j.	y	a^e	—	—	j^0 y	a^e —
O. j.		j^0 y^0	v^s y^0	v^u y	a^e —	j^0 y^0
		1.	2.	3.	4.	1.

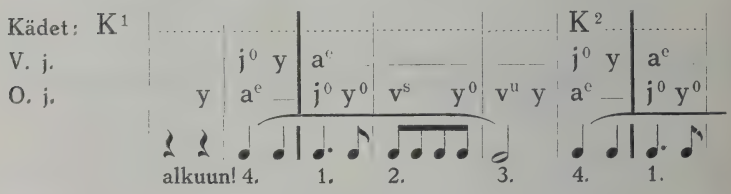
lh. 101 C. Sama, eri käsiasennoissa (K^2, K^3).
lh. 101 D. Sama, tahtia lyöden (ensin ilman jalkaliikkeitä, sitten yht'aikaa niiden keralla).



sh. 101 A. Sävellettävä 4-säkeisiä parillisia lausekkeita tasajakoisessa rytmissä.

Lauluja: *Kk*[1] N:o 9. 165. 350. 523. 417. 347. 313. 207. 159. 428.
Uhs[2] N:o 313. 518. 108.
Kll[3] N:o 2—9. 14. 17. 23. 24. 26. 28. 30. 31. 34. 41. 42. 46. 48. 57. 63.
Hlv[4] N:o 305. 186. 187. 221. 273. 274. 30. 188 b. 243. 190. 143. 217 a. 195. 234. 289. 318. 27. 166. 276. 23. 347.
Snl[5] N:o 397. 37. 184. 58. 431. 243. 52. 69. 207. 35. 108. 370. 31. 133. 266. 175. 350. 407. 250. 190. 82. 178. 231. 328. 247.

lh. 102 A. Harjotus 4-iskuisin säkein, säkeet kohoiskuiset. Käsivarret säkeettäin vaihdellen eri asennoissa.



[1] Koraalivirsikirja.
[2] Uusia Hengellisiä Sävelmiä.
[3] Koulujen Laululipas.
[4] Hengellisiä Lauluja ja Virsiä.
[5] Suomen Nuorison Laulukirja.

sh. 102 A. Lausekkeita tasarytmisin kohoiskuisin säkein.

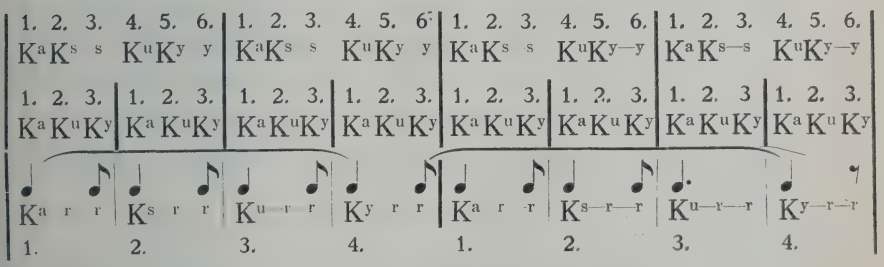
Lauluja: *Snl* N:o 230. 362.

Tilapäisesti esiintyviä kohoiskuisia säkeitä on aniharvoin 4-säkeisissä lausekkeissa, mutta laajemmissa säeryhmissä niitä tavataan silloin tällöin vahvistamassa rytmillisen ilmeen pontevuutta.

Lauluja: *Snl* N:o 123. 158. 208. 284.

2. *Kohoisku kolmirytmisissä säkeissä.*

Kolmijakoisessa rytmissä säkeettäinen tahdinlyönti pysyy samanlaisena kuin tasajakoisessa, paitsi että iskuliikkeitten väliin tulee 2 ranneliikettä, yksi kumpaisellekin iskuttomalle tahtiosalle. Mutta kun näitä liikkeitä täten on 2 perätysten, ovat ne suoritettavat lyhyempinä ja keveämpinä kuin tasajakoisessa tahtilajissa; etenkin tulee edellisen ranneliikkeen olla vain ikäänkuin välittäjänä iskuliikkeestä jälkimäiseen ranneliikkeeseen. Vertailun vuoksi asetamme rinnatusten tähänastisen tahdinlyöntitavan ja tässä ehdotetun menettelyn:



Jalkaliikkeissä tulee kysymykseen vastaavanlainen muunnos. Iskujen välissä jalka kohoaa toisella tahtiosalla (y, y^0) ja laskeutuu kolmannella varpailleen joko toisen jalan taakse (v^0) tahi viereen (v).

Harjotuksia.

lh. 103 A. Valmistava harjotus kolmijakoisessa rytmissä, 4-iskuisin säkein. Kädet lanteilla (K^1).

V. j.	y	a^e ——	——	——	$j^0\ y^0\ v$	a^e ——
O. j.		$j^0\ y^0\ v^0$	$v^s\ y^0\ v^0$	$v^u\ y\ v$	a^e ——	$j^0\ y^0\ v^0$
		1.	2.	3.	4.	1.

lh. 103 B. Sama, eri käsiasennoissa (K^2, K^3).

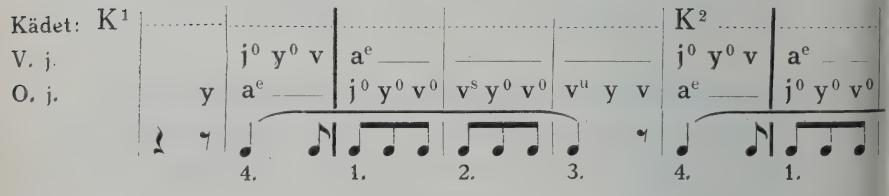
lh. 103 C. Sama, tahtia lyöden (ilman jalkaliikkeitä tahi niiden keralla).

V. k.	K^1	.....	.....	.....	.....	.....
O. k.	K^y	K^a—r—r	K^s—r—r	K^u—r—r	K^y—r—r	K^a—r—r
V. j.	y	a^e ——	——	——	$j^0\ y^0\ v$	a^e ——
O. j.		$j^0\ y^0\ v^0$	$v^s\ y^0 v^0$	$v^u\ y\ v$	a^e ——	$j^0\ y^0\ v^0$

sh. 102 A. 4-säkeisiä parillisia lausekkeita kolmijakoisessa rytmissä.

Lauluja: *Kk* N:o 15. 22. 206. 235. 337. 391. 410. 437. 466. 467. 474.
Uhs N:o 3. 63. 475.
Kll N:o 71. 74.
Hlv N:o 36. 74. 105. 115. 165. 223. 249. 264. 269. 287. 307. 320.
Snl N:o 4. 5. 83. 182. 196. 248. 265. 332. 404.

lh. 104 A. Harjotus kolmijakoisessa rytmissä kohoiskuisin säkein.



sh. 104 A. Lausekkeita kolmirytmisin kohoiskuisin säkein.

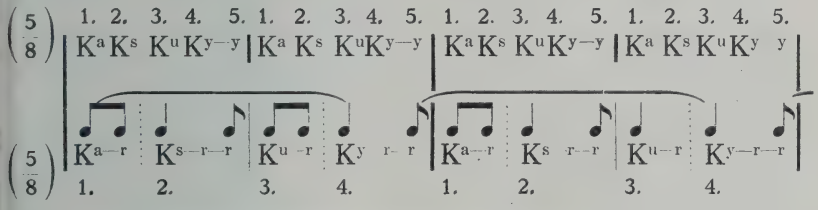
Lauluja: *Kk* N:o 10. 81.
Snl N:o 9. 383.

Tilapäisesti esiintyviä kohoiskuisia säkeitä tavataan kolmijakoisessa rytmissä kuten tasajakoisessakin. Etenkin kolmi- (ja täys-) supisteiset kohoiskut tulevat vain tilapäisesti kysymykseen; säännöllisesti uudistuvina ne vaikuttaisivat ylen mahtipontisesti ja kävisivät helposti koomillisiksi.

Lauluja: *Snl* N:o 218. 269. 280.

3. *Kohoisku viisivaihtoisissa säkeissä.*

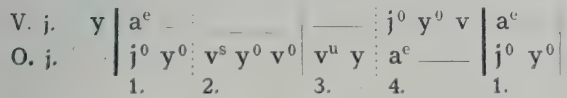
Viisivaihtoisessa rytmissä muodostuu säkeettäinen tahdinlyönti siten, että tasa- ja kolmijakoiset liikkeet vaihtelevat iskualojen laadun mukaisesti, esim. (verrattuna tähänastiseen tapaan):



Jalkaliikkeet suoritetaan vastaavalla lailla.

Harjotuksia.

lh. 105 A. Valmistava harjotus viisivaihtoisin 4-iskuisin säkein. Kädet lanteilla (K^1).



lh. 105 B. Sama, eri käsiasennoissa (K^2, K^3).
lh. 105 C. Sama, tahtia lyöden (ilman jalkaliikkeitä tahi niiden keralla).

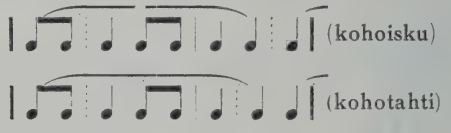
sh. 105 A. 4-säkeisiä parillisia lausekkeita viisivaihtoisessa rytmissä.

Lauluja: *Kk* N:o 256. 421.
Uhs N:o 31.

Kohoiskuiset säkeet ovat viisivaihtoisessa rytmilajissa harvinaisia, koska rytmi siinä ilmankin on levoton eikä kaipaa kohoiskujen tuottamaa lisävirikettä.

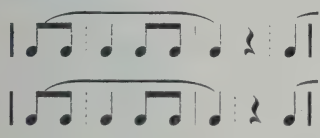
4. *Kohoisku kolmivaihtoisissa säkeissä.*

Kolmivaihtoisessa rytmissä kohoiskuja esiintyy melkein itsestään, kun typistetyt iskualat ovat aika-arvoltaan tasan puolet täysien iskualojen pituudesta. Siten on nimittäin täydestä iskualasta johtuva tavallinen kohotahti näennäisesti aivan samanlainen kuin kohoiskuna esiintyvä typistetty iskuala. Kohotahtiin luonnostansa liittyvä epäisku [1] saattaa vielä vaikeammaksi näiden ilmiöitten erottamisen toisistaan. Olemme jo ennen maininneet[2] kuinka vaikeata on ratkaisevasti määritellä kolmivaihtoisen iskuparin sisärajaa, kun se samalla osuu olemaan säkeen rajana. Mutta tästä juuri riippuu, onko jälkimäisen säkeen alku käsitettävä kohoiskuiseksi vai pelkästään kohotahtiseksi, esim.



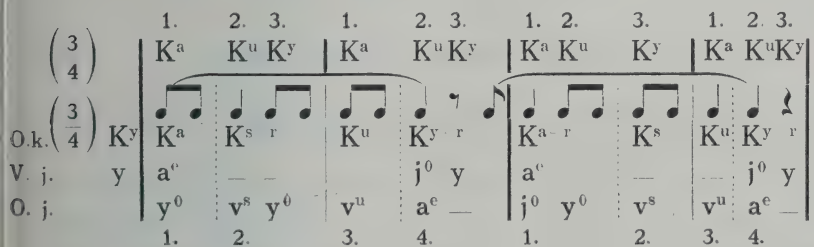
[1] Ks. siv. 50.
[2] Ks. siv. 234—5, 295.

Tärkein oleellinen erotus ilmenee edellisen säkeen päätössävelessä, joka kohoiskun edellä on iskuton. Mutta tämäkin erotus hupenee vähäiseksi sen kautta että säkeitten päätössävelet semmoisinaan usein vaativat jonkun verran (epäisku-) korostusta, saattaakseen säerajan selvästi havaittavaksi. Vielä hämärämmäksi käy asian selvittely, jos säe päättyy katkotahtiin (tahi yksinäiseen), esim.



Täyssupiste taas aniharvoin esiintyy kohoiskuna kolmivaihtoisessa tahtilajissa.

Säkeettäiset harjotusliikkeet muodostuvat kolmivaihtoisessa rytmissä siten, että täydet iskualat saavat osakseen tavalliset tasajakoisen rytmin liikkeet, mutta typistettyjen osalle tulee pelkät iskulliset liikkeet, esim. (käsiliikkeet verrattuina myös tähänastiseen tahdinlyöntitapaan):



Harjotuksia.

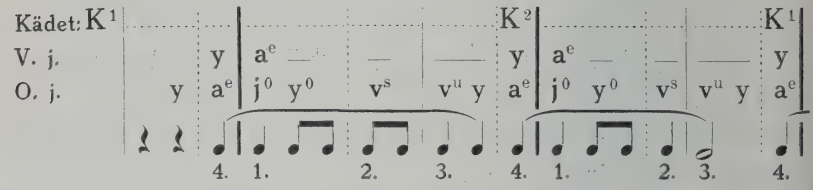
lh. 106 A. Valmistava harjotus kolmivaihtoisin 4-iskuisin säkein, eri käsiasennoissa (K^1, K^2, K^3).

lh. 106 B. Sama, tahtia lyöden (ilman jalkaliikkeitä tahi niiden keralla).

sh. 106 A. 4-säkeisiä parillisia lausekkeita kolmivaihtoisessa rytmissä.

Lauluja: *Kk* N:o 436.
Uhs N:o 80. 437.
Hlv N:o 185. 297.

lh. 107. A. Harjotus kolmivaihtoisessa rytmissä kohoiskuisin säkein.



sh. 107 A. Lausekkeita kolmivaihtoisin kohoiskuisin säkein.

Lauluja: *Hlv* N:o 123. 268.
Snl N:o 348.

5. *Kohoisku poikkeusrytmisissä säkeissä.*

Poikkeusjakoisissa rytmilajeissa ei tarvita mitään uusia säkeettäisiä harjotusliikkeitä.

Sekarytmisissä säkeissä käytetään tasa- ja kolmirytmisten säkeitten liikkeitä iskualojen laadun mukaisesti. Harjotusta vaatii vain se, että erijakoiset iskualat saadaan esitetyiksi täsmällisesti samanpituisina.[1]

Harvennetuissa säkeissä suoritetaan liikkeet puolta hitaammin ja harvennuksesta johtuvan rytmilajin mukaisesti. Tämäkin on aikaansaatavissa verrattain vähällä erikoisharjotuksella. Mutta *tihennetyt* säkeet esitetään vieläkin yksinkertaisemmin, pelkillä iskullisilla liikkeillä.

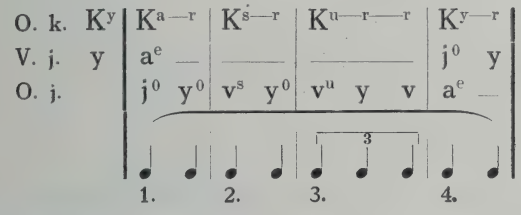
[1] Ks. siv. 248.

Vapaavaihtoisissa säkeissä taas käytetään eri rytmilajien liikkeitä vaihdellen rytmirakenteen mukaisesti.

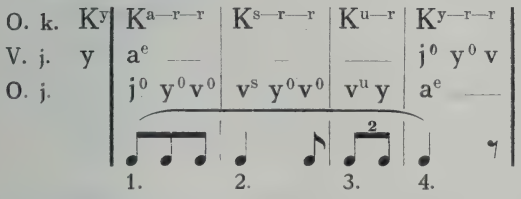
Selvyyden vuoksi esitämme tässä muutaman esimerkin tavallisimmista kysymykseen tulevista poikkeusrytmisistä ilmiöistä.

Harjotuksia.

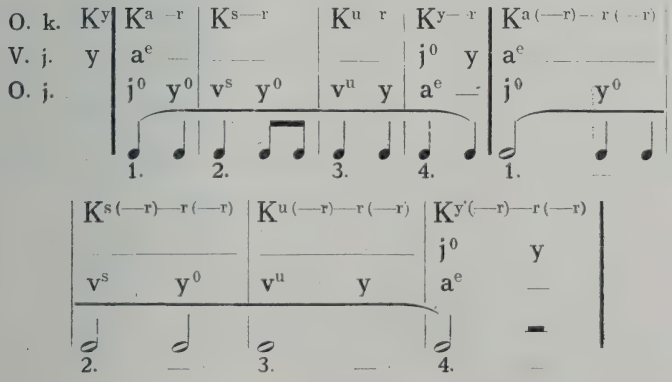
lh. 108. A. Harjotus sekarytmisin 4-iskuisin säkein, tahtia lyöden. Pohjarytmi tasajakoinen.



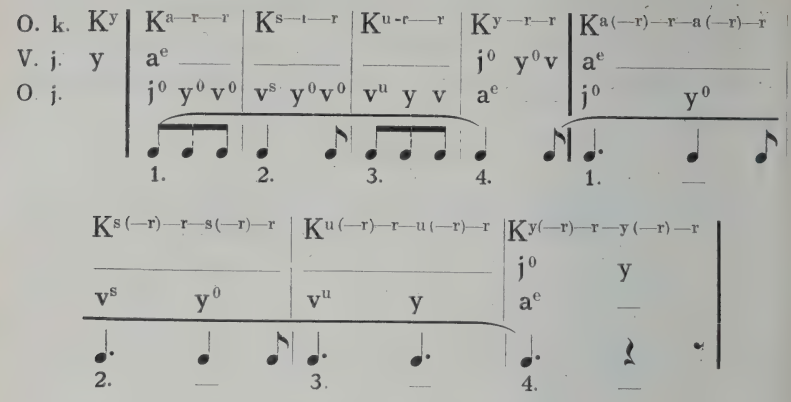
lh. 108 B. Sama, pohjarytmi kolmijakoinen.



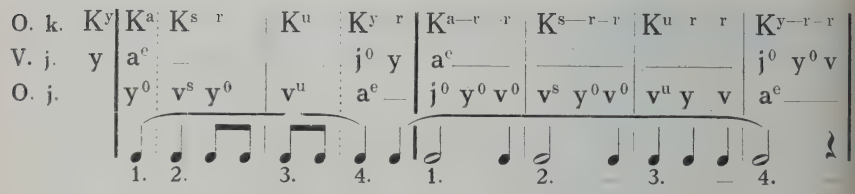
lh. 108 C. Harjotus säepareissa, jälkisäe harvennettu. Pohjarytmi tasajakoinen.



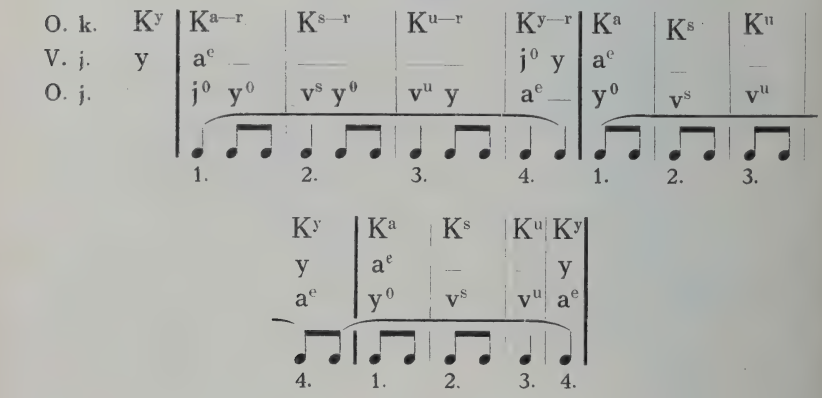
lh. 108 D. Sama, pohjarytmi kolmijakoinen.



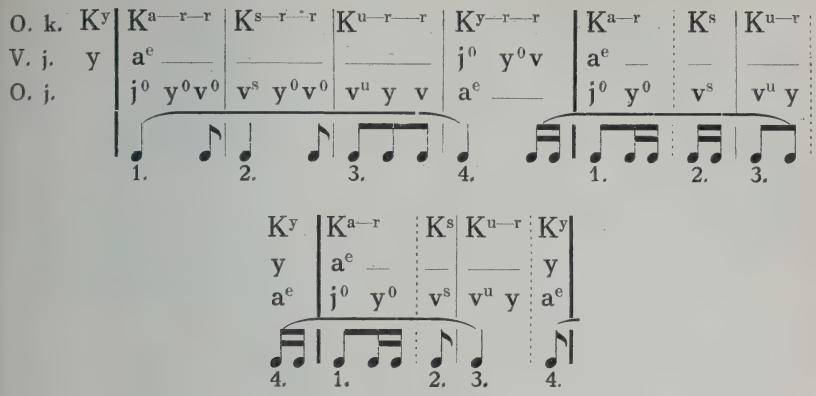
lh. 108 E. Sama, pohjarytmi kolmivaihtoinen.



lh. 108 F. Harjotus säepareissa, jälkisäe tihennetty (ja kerrattu). Pohjarytmi tasajakoinen.

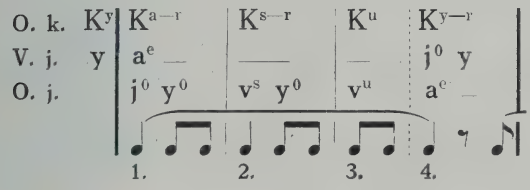


lh. 108 G. Sama, pohjarytmi kolmijakoinen.

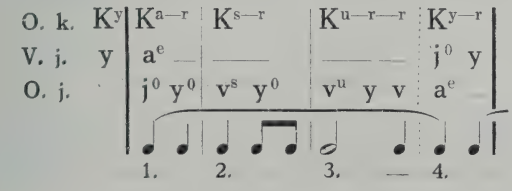


Kun pohjarytmi on kolmivaihtoinen tai viisivaihtoinen, johtuu tihenemisestä 3- ja 5-iskuisia säkeitä, joiden harjottaminen seuraa edempänä.

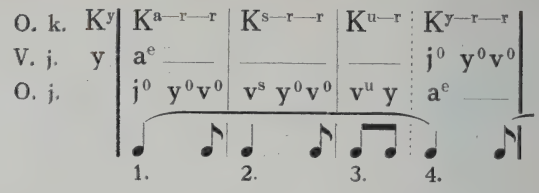
lh. 108 H. Harjotus vapaavaihtoisin 4-iskuisin säkein. Tahtia lyöden. Iskuparit tasajakoiset ja kolmivaihtoiset.



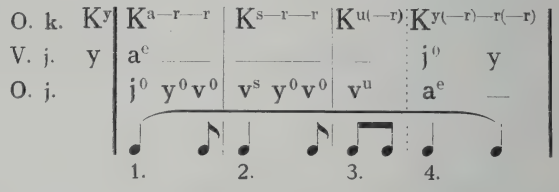
lh. 108 I. Samoin, iskuparit tasajakoiset ja viisivaihtoiset.



lh. 108 J. Samoin, iskuparit kolmijakoiset ja viisivaihtoiset.



lh. 108 K. Samoin, iskuparit kolmijakoiset ja kolmivaihtoiset.



sh. 108 A—K. 4-säkeisiä parillisia lausekkeita poikkeusrytmisin säkein.

Lauluja: *Kk* N:o 169. 186. 260. 354. 454.
Hlv N:o 82.

Poikkeusrytmisiä säkeitä käytetään harvoin kokonaisen lausekkeen yksinomaisena aineksena. Niiden liittyminen toisiin, säännöllisempiin säkeisiin esitetään edempänä.

Kohoiskut tulevat poikkeusrytmisissä säkeissä kysymykseen jotenkin yhtä usein kuin säännöllisissäkin säkeissä, mutta niiden esiintyminen ei aiheuta mitään uusia harjotuksia.

Lauluja: *Kk* N:o 54. 192. 193.

6. *Kohotahti kohoiskun edellä.*

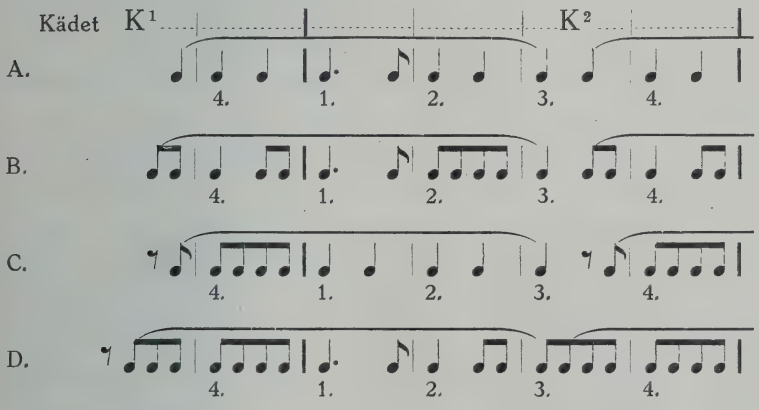
Kohotahdin yleinen vauhtia antava sävy yltyy kohoiskussa monenkertaiseen voimaan. Tämä ei johdu ainoas-

taan siitä, että kohoisku alkaa tavallista kohotahtia varhemmin, vaan ennenkaikkea siitä, että se alkaa iskullisena. Senvuoksi ei vauhdin pontevuus enään lisäänny, vaikka kohosäveliä esiintyy jo kohoiskunkin edellä. Päinvastoin se siitä käy pehmeämmäksi ja sulavammaksi.

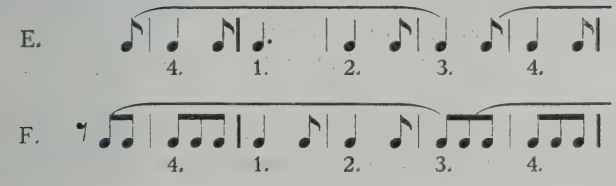
Tämänlaisia laajoja kohosävelisiä ilmiöitä nimitetään „proleptisiksi" kohotahdeiksi. Tavallisissa lauluissa ei niitä juuri esiinny, mutta taidelauluissa ja soitinsävellyksissä niitä käytetään useinkin. Esitämme tässä esimerkkejä niiden tavallisimmista ilmausmuodoista.

Harjotuksia.

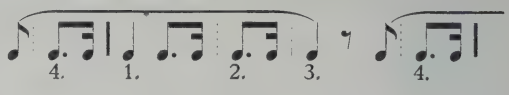
lh. 109 A—D. Harjotuksia 4-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä. Kohoiskun edellä kohotahti.



lh. 109 E—F. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.



lh. 109 G. Samoin, kolmivaihtoisessa rytmissä.

G. 

sh. 109 A—C. 4-iskuisia parillisia lausekkeita tämänlaatuisin säkein.

Lauluja: *Hlv* N:o 271.

7. *Kaksoiskohoisku.*

Harvoin esiintyy säerakenteita, joissa pääiskun edellä käy 2 kohoiskua. Silloin on niin suuri osa säkeestä muuttunut kohosäveliseksi, että korvan käy vaikeaksi tajuta rytmin laatua, paitsi jos se samanlaisena kertautuu pitemmässä säveljaksossa säe säkeeltä. Silloinkin tarvitaan huomattavan selviä soinnullisia y. m. keinoja tämän erikoisen rytmivaikutuksen tukemiseksi. Rytmi käy erittäin oudoksi senkin kautta, että säkeitten päätökset joutuvat pitkin matkaa jo 2. iskualalle, esim.

Jos kohosävelet alkavat vielä tätäkin varhemmin,[1] muuttuu rytmivaikutus useimmiten vajatahtisen tapaiseksi. Korkeammassa soitinmusiikkityylissä kaikki nämät erikoiset taidekeinot tulevat usein kysymykseen, rikastuttaen rytmivaikutusten vivahteita ja enentäen mutkikkaampien tunnelmien ilmaisumahdollisuuksia. Näihin kuuluu sellainenkin ilmiö, että säkeitten rajalla sama sävel voi yht'aikaa olla edellisen säkeen päätössävelenä ja seuraavan säkeen kohoiskuna (esim. *Chopinin Nocturne* op. 55 N:o 1):

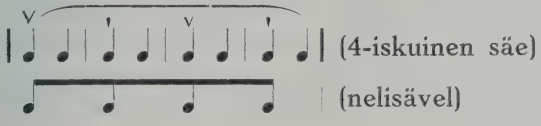
[1] Esim. *Schumann*, Sizilianisch (Album für die Jugend N:o 11).

D. Iskujen lukumäärä.

1. *Neli-iskuiset säkeet.*

Olemme tähän asti käsitelleet kaikkia esittämiämme rytmillisiä ilmiöitä, sikäli kuin ne esiintyvät 4-iskuisten säkeitten yhteydessä. Valmistavissa harjotuksissa on näiden ohella käytetty myös 2-iskuisia säkeitä.[1] Musiikkikirjallisuudessa onkin 4-iskuinen säerakenne yleisin ja esiintyy kaiken muunlaisen rytmimuodostuksen pohjamuotona. Tavallisesti tehdään sävellysopetuksessa seikkaperäisesti selkoa vain sellaisesta lausekerakenteesta, jonka yksinomaisena aineksena ovat 4-iskuiset säkeet. Muut säemuodot esitetään sivumennen, pelkkinä tilapäisinä omituisuuksina. *Riemann* tosin käsittelee niitä laajemmalti, mutta selittää ne kumminkin vain 4-iskuisen rakenteen satunnaisiksi, joskin taiteellisesti vaikuttaviksi *häiriöiksi.*[2]

On luonnollista, että 4-iskuinen säerakenne on tullut säveltaiteellisen muodostelun pohjamitaksi. Siinä ilmenee sopusuhtaisesti sekä vaihtelua että yhtenäisyyttä, liikettä ja lepoa. Sen tasainen jakautuminen 2 iskupariin ja näiden jakautuminen 2 iskualaan tuottaa säerakenteeseen samaa tyyntä levollisuutta, jota tasajakoinen iskualarakenne vaikuttaa omissa puitteissaan. Vastakohtaisuutta taas ilmenee iskujen keskinäisissä suhteissa. Edellisessä iskuparissa on pääisku, jälkimäisessä sivuisku; ja kumpaisessakin on niiden ohella väli-isku toisten täydennyksenä ja vastineena. Iskujen suhteet ovat siten tarkalleen samat kuin sävelten voimasuhteet nelisävelisessä iskualassa, esim.



[1] Ks. siv. 60.

[2] Grosse Kompositionslehre I, 1902.

Tästä normaalisäemuodosta voidaan teoreettisesti johtaa kaikki toiset säerakenteet; ja useasti ne käytännössä esiintyvätkin 4-iskuisen säkeen tilapäisenä typistyksenä tahi laajennuksena. Mutta niillä on silti myös itsenäinen taiteellinen oikeutuksensa ja vaikutuksensa; ja sellaisina niitä tavataan etenkin laajemmissa sävelteoksissa paljon runsaammin, kuin mitä „tahtiviivojen säännöllisen kertautumisen johdosta voitaisiin aavistaa".[1] Viime aikoina on ilmennyt pyrkimystä eri-iskuisten säkeitten tietoiseen käyttämiseen taiteellisten erikoisvaikutusten aikaansaamiseksi. Tätä ilmiötä on havaittavissa yksinkertaisen laulusävellyksenkin alalla. Koraaleissa on tahtijaon tasaisuus usein aivan näennäinen; todellinen säerakenne peittyy fermaattien kautta, mutta käy ilmi niin pian kuin niiden aiheuttama aika-arvon pitennys merkitään vastaavilla nuotti- ja taukoarvoilla. Etenkin tasajakoisessa rytmilajissa koraalit aniharvoin muodostuvat 4-iskuisiksi säkeiksi. Tuntuu siltä kuin ei kirkkolaulun juhlallinen hartaus sietäisi näin yksinkertaista rytmirakennetta, joka sekä iskualojen että säkeitten puolesta perustuu pelkkään tasajakoisuuteen. Tämänlainen kauttaaltaan „neliskulmainen" rakenne vaikuttaa kovin lapsekkaasti; se on verrattava koristekuvioihin, jotka alati yhtäläisinä kertautuvat määrämitoissaan. Tanssi- ja marssimusiikissa, lasten- ja kansanlauluissa y. m. vaatimattomaan taidevaikutukseen rajoittuvissa säveltuotteissa se täyttää tarkotuksensa. Mutta vähänkin laajemmalle tasolle pyrkiessään säveltäjät vaistomaisesti luopuvat tämän rakenteen säännöllisyydestä edes jollakin tavalla ja jossakin kohden. Muinaiskreikkalaisessa sävelrunoudessa näyttää juuri tämä puoli musiikillista muodostelua kehittyneen harvinaiseen monipuolisuuteen. Eri-iskuisten säkeitten taidokas käyttö on myös kautta aikojen ollut suurilla sävelmestareilla ikäänkuin veressä, vaikka sen teoreettinen perustelu olikin häipynyt unhotuksiin antiikkisen sivistyksen rauetessa rau-

[1] *Monod*, Mathis Lussy et le rythme musical, 1912.

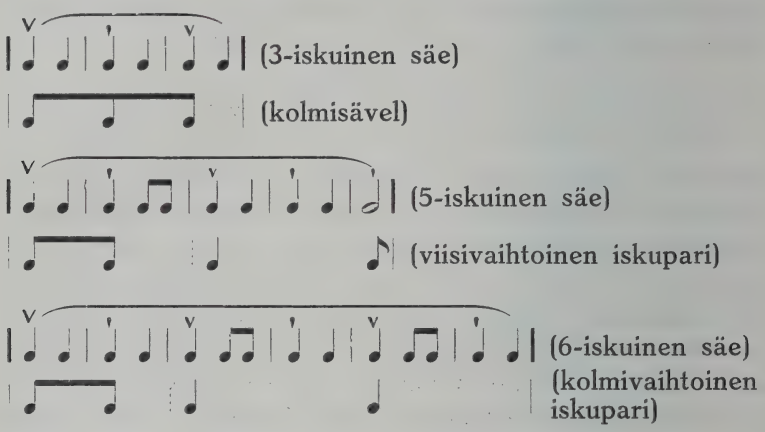
nioihinsa. Niinpä esim. Haydnin menuetit saavuttavat humoristisen vaikutuksensa suuressa määrässä juuri säelajien yllättävillä vaihteluilla. Myös muutamien kansojen (esim. liettualaisten) kansansävelmistöissä tavataan siitä tuntuvia jälkiä. Suomalaisessakin kansanmusiikissa se esiintyy luonteenomaisella tavalla, etenkin runosävelmissä.

Iskumääränsä puolesta ovat säkeet viittä eri lajia: *2-*, *3-*, *4-*, *5-*, ja *6-iskuiset*, kuten aikoinaan jo kreikkalainen teoreettikko Aristoxenos Tarentolainen[1] määritteli. Säelajien kreikkalaiset nimitykset olivat: *dipodia*, *tripodia*, *tetrapodia*, *pentapodia* ja *hexapodia*. Luonnollisesti ei yksi iskuala voi säettä muodostaa;[2] vasta kahden iskun keskinäisestä suhteesta alkaa se vastakohtaisuus, joka on välttämätön säkeen muodostamalle kokonaisuudelle. Mutta ei säe myöskään saata laajentua 6 iskua ulommas, paitsi siten että sävelaihe *ylitahtina* ulottuu seuraavan säkeen alueelle.[3] Kuitenkaan ei ole silloinkaan itse säkeen mitallinen alue laajentunut eikä pääisku siirtynyt kauemmas edellisestä pääiskusta. Säkeen laajuuden rajoittuminen johtuukin juuri siitä, että kunkin pääiskun vaikutusvoimalla on rajansa, jonka yli ei korva sitä tajua.[4] Se seikka taas, että nimenomaan 6-luku on säkeen suurimpana iskumääränä, perustuu säveltaiteen syvimpiin lakeihin, joiden vaikutukset ilmenevät samanlaatuisina myös iskualarakenteen, jopa sävelten tonalisenkin sopeutuvaisuuden alalla.

Jos vertaamme säkeitten iskumäärää iskualojen rakenteisiin, havaitsemme ihmeteltävän tarkkaa yhtäläisyyttä niiden suhteissa. Tasajakoista iskualaa vastaa 4-iskuinen säe; kolmijakoista 3-iskuinen; typistettyä iskualaa vastaa 2-iskuinen säe, joka on puolet 4-iskuisesta, kuten typistetty isku-

[1] Noin 300 e. Kr.
[2] Ks. siv. 59—60.
[3] Ks. siv. 118.
[4] Ks. siv. 52.

ala on tasajakoisen puolikas. Yhdistämällä 2-iskuisia säkeitä 3- ja 4-iskuisiin saadaan 5- ja 6-iskuisia säkeitä, niinkuin viisi- ja kolmivaihtoiset rytmit muodostuvat typistetyn iskualan liittymisestä kolmi- tahi tasajakoiseen, esim.



Näitä rytmillisiä suhteita vastaa myös säkeitten taiteellinen vaikutus. 2-iskuinen säe on ikäänkuin 4-iskuisen typistys. Se ei hevillä esiinny yksinänsä, ainakaan pitemmältä, kuten typistetty iskualakin aina liittyy toisiin, laajempiin iskualoihin. 3-iskuinen säe on eloisa ja kiihkeä, kuten 3-jakoinen iskualakin. 5-iskuisissa säkeissä ilmenee jotain viisivaihtoisen iskualarakenteen huojuvaisuudesta; ja 6-iskuisten säkeitten sävy on monipuolinen kuten kolmivaihtoisten iskuparienkin. Selvittelemme edempänä tarkemmin näitä seikkoja.

Sävelten tonalinen sopeutuvaisuus perustuu samoin niihin sävelten akustisiin värähdyssuhteisiin, joita ilmaisevat luvut 1—6. Näistä johtuvat kaikki tasasointuiset sävelsuhteet (konsonanssit). Kaikki muunlaiset värähdyssuhteet aikaansaavat riitasointuisia sävelsuhteita (dissonansseja). Lähempi selvittely seuraa sävelopissa. Mutta tämä viittaus riittää osottamaan, ettei säkeitten rajoittautuminen korkeintaan 6-iskuisiksi ole mikään sovinnainen määritelmä, vaan

perustuu säveliä vallitseviin sisäisiin lakeihin. Mestariteoksia selosteleva tutkimus vahvistaa tämän periaatteen myös käytännöllisesti päteväksi.

Ennenkuin käymme yksityiskohtaisesti käsittelemään kutakin 4-iskuisesta poikkeavaa säelajia, on vielä mainittava eräitä yleisiä ominaisuuksia, jotka ilmenevät niissä yhteisesti, vastakohtana 4-iskuiselle säerakenteelle. On luonnollista, että mitä tasaisempi rytmirakenne on itsessään, sitä helpommin se sietää kaikenlaatuisia poikkeusilmiöitä, häiriytymättä tasapainostaan. Mutta mitä enemmässä määrässä rakenne jo semmoisenaan poikkeaa normaalisista pohjamuodoista, sitä vähemmän sopii siihen liittää ylimääräisiä, tilapäisiä poikkeamisia, jos mieli välttää epäselvyyttä. Niinpä esim. 4-iskuinen säerakenne käy yksitoikkoiseksi, ellei se tavan takaa keskeydy muunlaisten säkeiden avulla. Mutta muunlaiset säkeet ja säeryhmät juuri „vaativat kertautumista, jotta korva perehtyisi ja tottuisi niiden erikoisrytmiin".[1] Sama on myös kohoiskujen ja epäiskujen laita. 4-iskuisen rakenteen yksitoikkoisuutta ne elähyttävät, mutta muissa säelajeissa niitä on käytettävä melkoista varovammin, jottei säkeiden varsinainen rytmiliike joutuisi epäselväksi. Mitä siis „taidekeinojen runsaudella yhtäällä voitetaan, se taas toisaalla vaadittavan säästeliäisyyden vuoksi menetetään".[1] Sama koskee yli- ja vajatahteja, yhdyssäveliä y. m. erikoiskeinoja, jopa säkeiden melodista ja harmonistakin muodostusta. Kaikissa suhteissa 4-iskuinen rakenne yllyttää keinovarojen tuhlailuun, ja muut säelajit vaativat tyylin selventämistä. Täten on myös käynyt säveltaiteen historiallisessa kehityksessä. Säerakenteen rikkaus ja yleisen tyylin yksinkertainen ylevyys, sekä toisaalta pohjarytmiikan köyhyys ja värittävien tyyliainesten loisteliaisuus ovat enimmiten käyneet käsitysten eri aikakausina ja eri säveltäjäin tuotteissa. Ehkä on erittäin nykyisenä taiteellisena vaihekautena syytä kiinnittää

[1] *Monod.*

tarkempaa huomiota säe- ja lausekerakenteen mahdollisuuksiin, tulevaisuutta hedelmöittävänä ja yleistä tyylisuuntaa puhdistavana aineksena.

2. *Kaksi-iskuiset säkeet.*

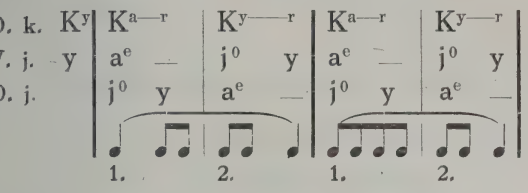
Kaksi-iskuinen säe on 4-iskuisen jälkeen kaikista yleisin säemuoto. Se onkin vain ikäänkuin puoleen mittaansa katkaistu 4-iskuinen säe. Siihen kuuluu siis pelkästään *pääisku* ja *väli-isku*. 2-iskuiset säkeet esiintyvät monella lailla 4-iskuisten säkeitten lomissa, tuottaen virkeyttä ja vaihtelua niiden yhtämittaiseen tasapainoisuuteen. Usein tavataan 2-iskuisia säkeitä parittain, yhden 4-iskuisen säkeen samanmittaisena vastineena (2 + 2 + 4). Jos 2-iskuisia säkeitä on useampia perätysten, käy esitys levottomaksi ja ikäänkuin hengästyneeksi; jotain vastaavaa ilmenee puheessakin, jos peräkkäin seuraa useita hyvin lyhyitä lauseita. Niinpä 2-iskuisten säkeitten varsinainen käytäntö ylipäänsä rajoittuu siihen, että ne keveinä lisäkkeinä ja välikkeinä saattavat laajemmat säeryhmät sulavasti päättymään ja toisiinsa liittymään. Vain erikoistapauksissa ne yhtyvät keskenänsä itsenäisiksi, pelkästään 2-iskuisia säkeitä sisältäviksi säeryhmiksi; ja silloinkin seuraa enimmiten ryhmän lopussa vielä joku laajempirakenteinen säe.

Nuottimerkinnässä jää 4- ja 2-iskuisten säkeitten ero yleensä ilmaisematta. Kun 4-iskuiset säkeet jaetaan kahteen tahtiin, tulee 2-iskuisten osalle yksi tahti. Eikä muunlainenkaan tahtijako paranna asiaa, ellei käytetä säemerkkejä, joiden avulla säkeitten laatu osotetaan. Muuten voidaan vain sävelaiheitten muodostuksesta tahi lauluissa myös runosäkeitten johdolla päättää, minkälainen säerakenne on kulloinkin kysymyksessä.

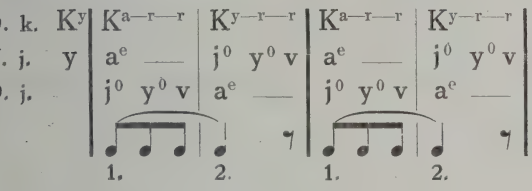
Harjotusliikkeissä suoritetaan 2-iskuinen säe siten, että 1. iskualan liikkeitä heti seuraa 4. iskuliike.

Harjotuksia.

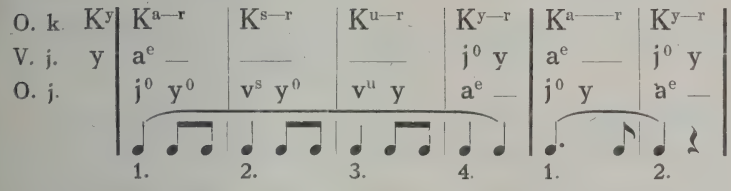
lh. 110 A. Harjotus 2-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.



lh. 110 B. Sama, kolmijakoisessa rytmissä.



lh. 110 C. Sama, muissa rytmilajeissa.
lh. 110 D. Vaihdellen 4- ja 2-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.



lh. 110 E. Sama, muissa rytmilajeissa.
lh. 110 F. Vaihdellen kaksi 2-iskuista säettä ja yksi 4-iskuinen, eri rytmilajeissa.

sh. 110 A–B. Lausekkeita tämänlaisin säkein tasajakoisessa rytmilajissa.

Lauluja: *Kll* N:o 86—90. — 92. 96—98.
Hlv N:o 13. 63. 96. 98. 100. 204. 311. —

163. 184. 309. 321. 344. 350. — 139. 197. — 162. 198. 233. 284. 296. 326. 351. *Snl* N:o 44. 63. — 264. 310. — 45. 254. 439. *Sks* II: 19.

sh. 110 C. Samoin, kolmijakoisessa rytmilajissa.

Lauluja: *Kk* N:o 395. 497. *Uhs* N:o 14. 20. *Kll* N:o 93. *Hlv* N:o 250. — 255. 263. — 3. 46. 346. *Snl* N:o 242. — 42. — 423. — 437. — 368.

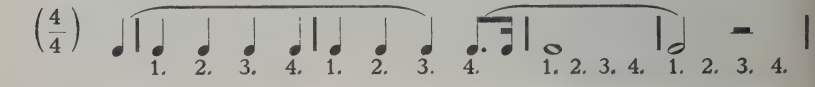
sh. 110 D. Samoin, kolmivaihtoisessa rytmilajissa.

Lauluja: *Uhs* N:o 175. *Kll* N:o 91. — 95. *Hlv* N:o 151. — 345. — 136. 281. *Snl* N:o 141. — 361. 379. — 225. 306. 398. *Sks* II: 47.

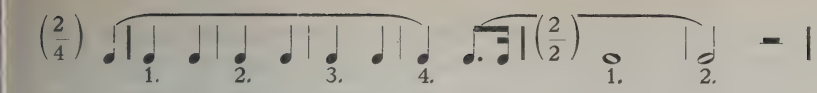
sh. 110 E—G. Samoin, 2-iskuiset säkeet viisivaihtoiset, 4-iskuiset muissa rytmeissä.

Lauluja: *Snl* N:o 92.

Erikoisen juhlallisen vaikutuksen tekevät *harvennetut* 2-iskuiset säkeet säeryhmäin päätöksenä. Tavallisessa nuottimerkinnässä ne ovat näennäisesti 4-iskuisten harventamattomien säkeitten kaltaiset, esim.



Rytminsä mukaisesti merkittynä tämä säepari olisi seuraavanlainen:



Lauluja: *Kll* N:o 94.
Hlv N:o 124.
Snl N:o 206. — 374. 403. — 109. 144.

3. *Kolmi-iskuiset säkeet.*

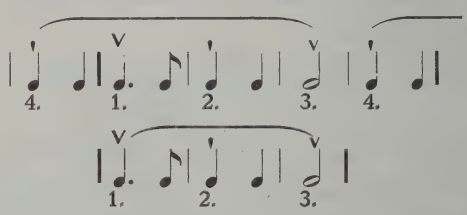
Kolmi-iskuinen säerakenne on vaikutukseltaan 4- ja 2-iskuisen täysi vastakohta. Näiden yhtämittainen tasajakoisuus ylläpitää sävellyksen rytmiikassa tyyntä pohjavirtaa, huolimatta kaikista mahdollisista keskinäisistä vaihetteluistaan. Niissä iskut esiintyvät taukoamatta vuorotellen vahvempina (pää- tahi sivuiskuina) ja heikompina (väli-iskuina). Kolmi-iskuinen säerakenne repii kerrassaan rikki tämän yhtäläisen vuorottelun. Itsessään se muodostuu kiinteäksi kokonaisuudeksi, jossa pääisku ja sivuisku ovat ikäänkuin kannattavina tukipylväinä ja väli-isku niitä yhdistävänä keveänä kaarena, esim.

Tasaiskuisten ja 3-iskuisten säkeitten vastakohtaisuudessa ilmenee kaksi vastakkaista taiteellista muodostusaatetta, joiden merkitys on kaiken taiteen alalla mitä tärkein. Toisaalta vaatii taiteellinen muotorakenne aiheitten *kertausta*, toisaalta niiden *keskittämistä* itsenäisiksi ryhmiksi. Kertaus vaikuttaa tasottavasti, lepuuttavasti, keskitys tuottaa jännitystä. Edellinen muotoperiaate vastaa *lyyrillisen* ja *eepillisen* tunnelman vaatimuksia, jälkimäinen ilmaisee *draamallista* tunnelmaa. Nämät seikat tulevat kysymykseen kaikilla musiikillisen muotorakenteen asteilla, kaikissa rytmiyksiköissä, laajimpiin saakka. Myös iskualarakenteessa voidaan jo havaita niiden ituja. Säerakenteessa ne esiintyvät jo täysin

selvin piirtein, joskin pienoiskoossa. Kertautuvassa muodostuksessa tulee vielä toinenkin vastakohtaisuus kysymykseen. Siinä on havaittavissa joko *parillista* ryhmitystä tahi *jonomaista* sarjarakennetta. Parillinen säerakenne vastaa lyyrillistä, jonomainen eepillistä tunnelmaa. Säemuodoista edustaa siis 4-iskuinen lyyrillistä, 2-iskuinen eepillistä ja 3-iskuinen draamallista tunnelmasävyä. Sillä „kolmen iskualan yhteenliittyessä kertautumisen periaate syrjäytyy ja vaikutukseen pääsee keskittämisen periaate".[1]

Voitaisiin tosin olettaa 2-iskuisen säkeen sisältävän kaksi voimakasta iskua, pää- ja sivuiskun, ilman väli-iskua, ja kysyä, eikö tässä ilmenisi vieläkin kiinteämpää keskitystä kuin 3-iskuisessa säkeessä, jossa väli-isku on voimakkaampien iskujen lomissa. Mutta asia on juuri päinvastainen. „Yhteys on kiinteämpi, missä esiintyy välittävä tukikohta vastakkaisten pääkohtien yhdyssiteenä; missä se puuttuu, on yhteys hatarampi."[1]

3-iskuinen säerakenne voidaan helposti johtaa *kohoiskullisesta 4-iskuisesta,* siten että kohoiskuala jätetään pois, esim.

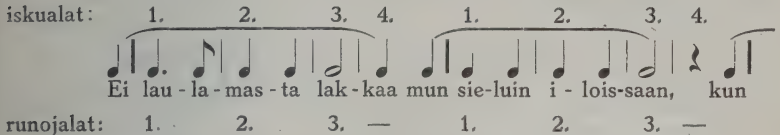


Lussy[2] huomauttaa, että esiintyessään tasaiskuisten säkeitten joukossa 3-iskuinen säerakenne (ainakin yleensä) vaikuttaa tilapäisen poikkeuksen tavoin; sitävastoin se tuntuu täysin itsenäiseltä, milloin se muodostaa säeryhmän varsinaiset pohjapuitteet.

Runoudessa tavataan vastaavia „3-jalkaisia" säkeitä hyvinkin tiheään, mutta useimmiten ne sävellettäessä muuttu-

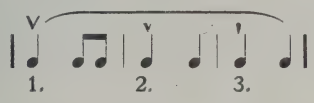
[1] *Lipps.*
[2] Le rythme musical, 1897.

vat 4-iskuisiksi. Tämä tapahtuu joko taukoiskun avulla (jota runoudessa ei oteta lukuun) tahi venyttämällä viimeisen runojalan tavut kahdelle iskualalle, esim.



Musiikissa on 3-iskuinen säerakenne paljon harvinaisempi, sillä sen vaikuttama jännitys ei voi missä hyvänsä sopeutua sävellyksen yleiskulun vaatimaan tunnelmaan. Mutta oikealla ajalla käytettynä sen merkitys on mitä suuriarvoisin. Edellämainitun säerakenteen esimerkkinä tasajakoisessa rytmissä mainittakoon *Beethovenin* laulu *„Sehnsucht“* (Die stille Nacht umdunkelt“)[1] ja kolmijakoisessa *Beethovenin* 9. sinfonian *Scherzo* („ritmo di 3 battute“). Runsaasti tavataan 3-iskuista rakennetta Gluckin oopperoissa.

Iskujen keskinäinen suhde voi 3-iskuisessa säkeessä muodostua niinkin, että pääiskua heti seuraa sivu-isku ja senjälkeen väli-isku, esim.



Mutta tämä järjestys on ylen harvinainen; se hävittää säkeestä kaiken kiinteyden. Se tuleekin enimmiten kysymykseen vain silloin, kun säe sulautuu toisen (2-tahi 3-iskuisen) säkeen kanssa laajemmaksi (5- tahi 6-iskuiseksi) säkeeksi.

Nuottikirjoituksessa merkitään 3-iskuiset säkeet tavallisesti joko kolmeen tahi yhteen tahtiin. Edellisessä tapauksessa on tahtilaji iskualojen mukainen; ainoastaan säemerkit puuttuvat, joiden avulla merkintä saatetaan täysin asianmukaiseksi. Jälkimäisessä tapauksessa on tahtilaji 3-

[1] *Riemann*, Preludien und Studien I, 1895.

jakoinen $\left(\frac{3}{4}, \frac{3}{2}, \frac{9}{8}\right)$ säkeen laadun mukaan, sekaantuen siten kolmijakoisia iskualoja tahi kolmivaihtoisia iskupareja ilmaisevaan tahtijakoon; näissä tapauksissa siis puuttuu iskualojen rajain osotus, esim.

laajennettu kolmijakoinen iskuala, (valssi-rytmi) | kolmivaihtoinen iskupari, (masurkka-rytmi) | tihennetty kolmiiskuinen säe. (poloneesi-rytmi) [1]

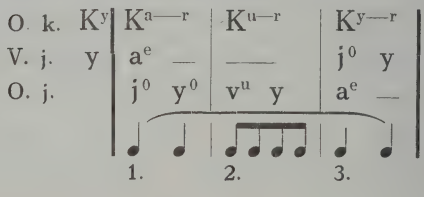
Tuskin missään muussa tahtilajissa tuottaa yleisen tahtimerkintämme riittämättömyys näin suurta hämmennystä rytmin täsmälliseen käsitykseen.

Mutta vielä työläämmäksi käy rytmin selvitys, milloin 3-iskuisia säkeitä esiintyy tasaiskuisten lomissa. Jos iskualan mittaa on käytetty tahtimerkintänä, voidaan asiasta helpoimmin selviytyä. Tahtilajin vaihdoskin on hyväksi avuksi. Mutta useinkin tahdotaan välttää sekä pieniä tahtiyksikköjä että tahtivaihdoksia, ja silloin joutuvat tahtiviivat aina vähä väliä väärille kohdille[2] taikka täytyy turvautua fermaatteihin.

Harjotusliikkeissä esitetään 3-iskuiset säkeet siten, että 4-iskuisten säkeitten liikkeistä jätetään pois ne, jotka kuuluvat 2. iskualaan.

Harjotuksia.

lh. 111 A. Harjotus 3-iskuisin säkein tasajakoisessa rytmissä.



[1] Ks. siv. 33.

[2] Esim. *Schubert:* „Des Müllers Blumen", 5. ja 6. säe.

lh. 111 B. Sama, kolmijakoisessa rytmissä.

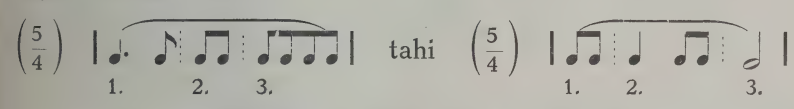
---

sh. 111 A—C. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

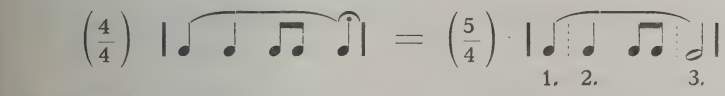
Lauluja: *Kll* N:o 99—101.
Hlv N:o 179. — 177. — 12.
Snl N:o 360.

Vaihtojakoiset rytmit eivät voi semmoisinaan muodostua 3-iskuisiksi säkeiksi, koska ne perustuvat erilaisten iskualojen ryhmittymiseen *iskupareiksi*. 3-iskuisessa säkeessä jäisi aina yksi iskuala parittomaksi, ja säe kokonaisuudessaan tulisi *vapaavaihtoiseksi*. Tämänlaiset säkeet ovat harvinaisia, mutta vaikutukseltaan kauniita ja tehokkaita oikealla kohdallaan.

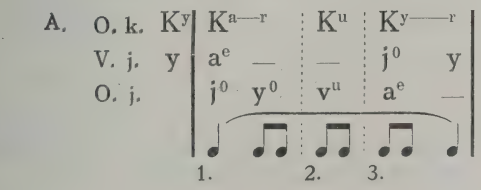
Tavallisin muoto johtuu täyden tasajakoisen iskualan liittymisestä kolmivaihtoiseen iskupariin; säkeen kokonaisuus sisältää silloin 5 tahtiosaa ja merkitään tavallisesti $\frac{5}{4}$-tahtilajiin, esim.

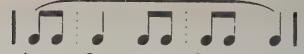


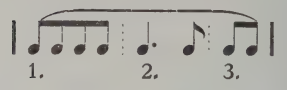
Toisinaan taas on säe merkitty $\frac{4}{4}$-tahtilajiin, käyttämällä apuna fermaattia, esim.



lh. 112 A—C. Harjotuksia 3-iskuisin säkein vapaavaihtoisessa rytmissä.



B. 

C. 

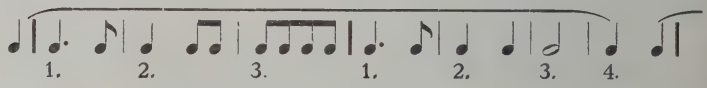
---

sh. 112 A. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Snl* N:o 267 III, X. 359.

Tavallisissa suppeissa lauluissa 3-iskuiset säkeet ovat harvoin yksinomaisena säemuotona. Enimmiten ne esiintyvät vaihdellen tasaiskuisten säkeitten kanssa tahi muodostaen niiden ohella pieniä väli- tahi lisäryhmiä.

lh. 113 A. Vaihdellen 3- ja 4-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.



lh. 113 B. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

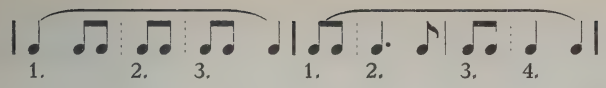
---

sh. 113 A–B. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Kk.* N:o 39.
Kll N:o 102.
Hlv N:o 209. — 239.
Snl N:o 125. 145. 167. 237. 252.
Sks II: 75.

---

lh. 113 C. Samoin, 3-iskuiset säkeet vapaavaihtoiset, 4-iskuiset muissa rytmeissä.



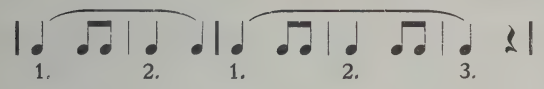
---

sh. 113 C. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Kk* N:o 349.
Uhs N:o 306. 531.
Hlv N:o 210. 232.
Snl N:o 267 II. 314.

---

lh. 113 D. Vaihdellen 2- ja 3-iskuisin säkein, eri rytmilajeissa.



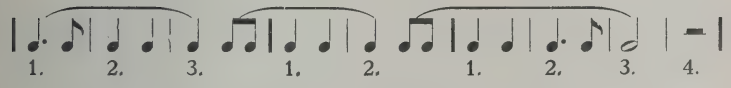
---

sh. 113 D. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Kll* N:o 103.
Hlv N:o 43. 164.
Snl N:o 47. 402.

---

lh. 113 E. Vaihdellen 3-, 2- ja 4-iskuisin säkein, eri rytmilajeissa.

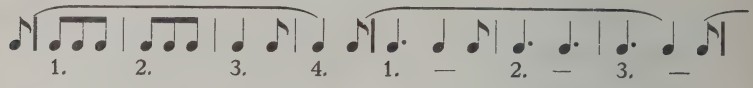


---

sh. 113 E. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Hlv* N:o 215.
Snl N:o 193.

Harvennettujakin 3-iskuisia säkeitä tavataan joskus muunlaisten säkeitten joukossa, etenkin säeryhmän päätöksenä, esim.

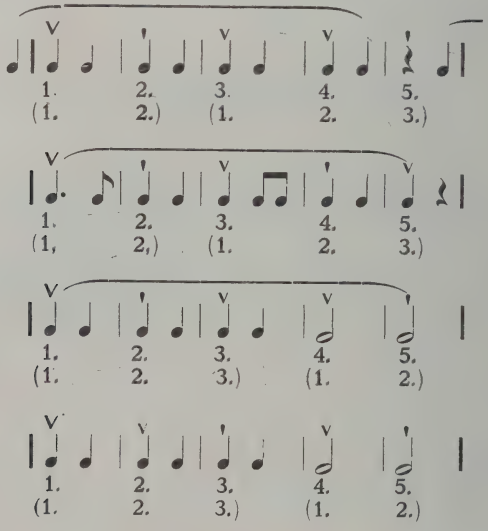


Lauluja: *Snl* N:o 392.

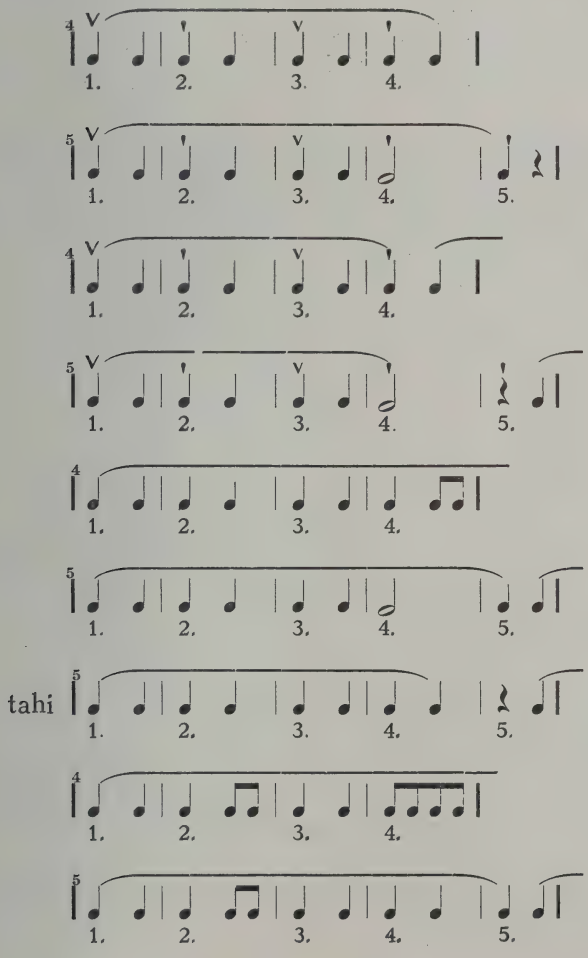
4. *Viisi-iskuiset säkeet.*

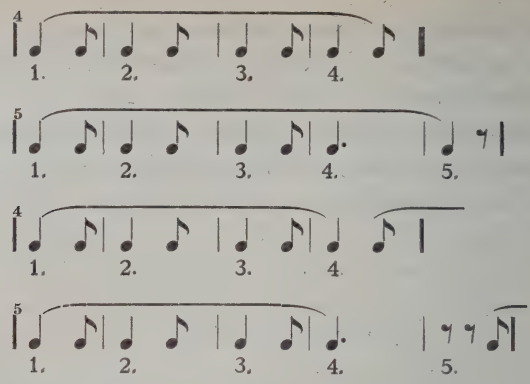
Viisi-iskuinen säe voidaan ajatella johtuvaksi kahdella eri lailla: 2- ja 3-iskuisen säkeen yhteensulautumisesta tahi 4-iskuisen säkeen laajenemisesta.

Edellisessä tapauksessa muuttuu jälkisäkeen pääisku sivuiskuksi, joten yhtymisestä syntyneeseen säkeeseen tulee kaikkiaan 1 pääisku, 2 sivuiskua ja 2 väli-iskua. Iskujen järjestely on erilainen sen mukaan mikä järjestys niillä on 3-iskuisessa ryhmässä, sekä riippuen siitä, käykö 2-iskuinen ryhmä 3-iskuisen edellä vai jälessä, esim.



Rytmillisen aihemuodostuksensa puolesta 5-iskuiset säkeet ovat enimmiten ikäänkuin 4-iskuisista laajenemalla johtuneet. Muutokseen ei tarvita muuta kuin että 4-iskuisen säkeen viimeisen iskualan sävelistä yksi tahi useampi pitenee; tarvittaessa seuraa täydentävä tauko säkeitten rajalla. Iskut pysyvät entisellään, paitsi että yksi väli-isku tulee entisten lisäksi.





5-iskuisen säkeen 4-iskuinen alkuperä on usein niin ilmeinen, että säe merkitään nuotteihin 4-iskuisten tavoin ja vain fermaatilla osotetaan päätössävelen pitennys (ynnä siihen liittyvä tauko), esim.

Koraaleissa on tämä merkintätapa yleinen.

Viisi-iskuisen säkeen taiteellinen vaikutus on luonteeltaan epämääräinen, johtuen 2- ja 3-iskuisten ryhmien vaihtelusta. Käsitettynä 4-iskuisen säkeen laajentuneeksi muodoksi se vaikuttaa tyynesti, jopa lepuuttavasti, huolimatta vaihtelun tuottamasta epätasaisuudesta. Tämänlaisena se hyvin soveltuu esim. *runolauluun*, ilmaisten kertomuksen levollista etenemistä alinomaa vaihtuvine kuvauksineen. Myös koraaleissa on 5-iskuinen säerakenne etenkin tasajakoisessa rytmilajissa mitä yleisin; ja se onkin omiansa tuottamaan kirkkolauluun juhlallista hartautta ja sen ohella myös sitä mielen jännitystä, joka karkottaa tunnelmasta arkipäiväisyyden ja uneliaisuuden. Kiihkeämmän sävyn saa tämä rytmi silloin, kun sivuiskuja esiintyy 2, joten vahvempia iskuja (pää- ja sivuiskuja) on säkeessä kaikkiaan enemmän kuin heikompia (väli-iskuja).

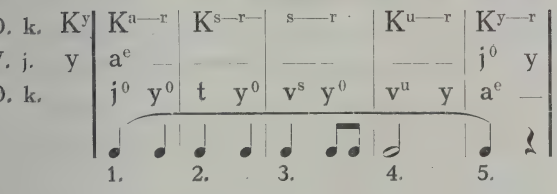
Kolmirytmisiä 5-iskuisia säkeitä on *Gluck* käyttänyt oopperassaan „Ifigenia Tauriissa". Tavallisemmin kumminkin 5-iskuinen säerakenne esiintyy tasarytmisenä.

Tahtilajiksi merkitään 5-iskuisissa säkeissä yleisimmin $\frac{5}{4}$, paitsi milloin on turvauduttu fermaatilla pitennettyyn $\frac{4}{4}$-tahtilajiin. Täten tulee koko säe yhteen tahtiin,[1] ilman iskualarajojen osotusta; ja näin se on näennäisesti yhtäläinen kuin vapaavaihtoinen 3-iskuinen säe[2] tahi viisivaihtoinen iskupari.[3] Kaikesta tästä hämmennyksestä vapaudumme merkitsemällä tahdit iskualoittain ja ilmaisemalla säerakenteet säemerkkien avulla.

Harjotusliikkeissä vaatii 5-iskuinen säe yhden iskuliikkeen niiden lisäksi, joita olemme käyttäneet 4-iskuisissa säkeissä. Toisella iskulla oikea jalka astuu terällään vasemman viereen (t), jonka jälkeen 4-iskuisen säkeen 2., 3. ja 4. iskulla suoritettavat liikkeet (v^s, v^u, ja a^e) siirtyvät säkeen 3., 4. ja 5. iskulle. Tahdinlyönnissä 2. iskun liike (K^s) pysyy entisellään, mutta jatkuu 3. iskulla vielä edemmäs samaan suuntaan (K^s); 4. ja 5. iskun tahdinlyöntiliikkeet ovat samat kuin 4-iskuisen säkeen 3. ja 4. iskulla (K^u ja K^y).

Harjotuksia.

lh. 114 A. Harjotus 5-iskuisin säkein tasajakoisessa rytmissä.



lh. 114 B. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

[1] Ks. siv. 26.
[2] Ks. siv. 325.
[3] Ks. siv, 239—240.

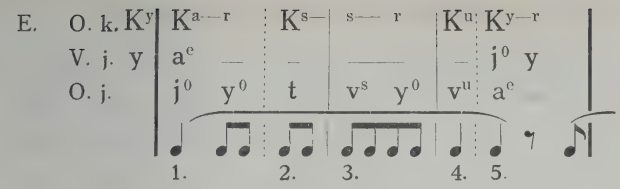
sh. 114 A—D. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

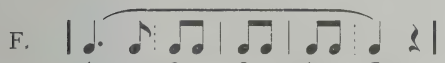
Lauluja: *Kk* N:o 21. 35. 37. 60. 78. 79. 83. 84. 85. 91. 93. 98. 103. 112. 114. 118. 119. 136. 141. 142. 152. 153. 167. 168. 173. 213. 220. 234. 237. 243. 244. 247. 249. 250. 272. 277. 280. 289. 332. 373. 375. 378. 382. 383. 389. 390. 400. 424. 430. 440. 447. 456. 476. 488. 506.
Uhs N:o 79. 128.
Kll N:o 109—111. — 112.
Hlv N:o 42. 130. 142. 147. 200. — 285.
Snl N:o 160. 191. 249. 267 x. 287—291. 401. — 6.
Sks II: 273.

Vaihtojakoinen rytmi muuttuu 5-iskuisissa säkeissä vapaavaihtoiseksi samasta syystä kuin 3-iskuisissakin. Nuottimerkinnässä nämät rytmimuodot tuottavat suurta hankaluutta, ellei johdonmukaisesti käytetä osotuksia, joiden kautta iskualat ja säkeet tulevat selvästi ilmi. Niiden puuttuessa turvaudutaan fermaatteihin tahi tahtivaihdoksiin, taikka merkitään tahtiviivat väärille kohdille.

Tavallisimmat tämänlaatuisista säerakenteista ovat ne, joissa kahden kolmivaihtoisen iskuparin lomaan on pantu joko täysi tahi typistetty tasajakoinen iskuala. Riippuen iskuparien sisäisestä rakenteesta muodostuu täysien ja typistettyjen iskualojen järjestys monella eri tavalla. Yksinomaisena rytminä näitä säkeitä tavataan tuskin milloinkaan.

lh. 114 C—F. Harjotuksia 5-iskuisin säkein vapaavaihtoisessa rytmissä.





Vapaavaihtoisia 5-iskuisia säkeitä muodostuu myös siten, että kolmivaihtoinen iskupari liittyy kolmeen tasajakoiseen iskualaan. Tämä ilmiö esiintyykin koraalien säepäätöksissä; tahtilajin puolesta säe tosin merkitään fermaatilla päättyväksi tasarytmiseksi, esim.

Tämä rytmi on kuitenkin liian levoton esiintyäkseen sävelmässä yksinänsä. Tasotuksekseen se enimmiten vaatii tasarytmisiä 4-iskuisia säkeitä. Muutenkin 5-iskuiset säkeet usein liittyvät 4-iskuisiin.

lh. 115 A. Vaihdellen 5-ja 4-iskuisin säkein tasajakoisessa rytmissä.

lh. 115 B. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

sh. 115 A—B. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Kk* N:o 4. 13. 25. 28. 94. 100. 148. 177. 205. 219. 230. 238. 239. 264. 296. 329. 392. 404. 406. 435. 464. 472. 529. — 26. 399.
Uhs N:o 7. 40. 67. 246.
Kll N:o 114.
Hlv N:o 31. 40. 68. 172. 217 b. 225. 323. 332. 338. — 113. 168.
Snl. N:o 194. 267 I, VIII. 315. 409. — 20. 38. 68. 303.
Sks II: 185. 199.

---

lh. 115 C. Samoin, 5-iskuiset säkeet vapaavaihtoiset, 4-iskuiset tasarytmiset tahi vaihtojakoiset.

---

sh. 115 C. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

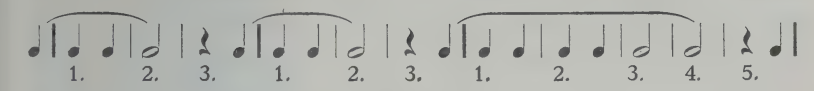
Lauluja: *Kk* N:o 45. 47. 50. 225. 241. 291. 339. 485. 535.
Uhs N:o 27. 52. 69. 95. 242. 265. 295. 365. 372. 452. 520. 525.
Hlv N:o 120. 121. 138. 313. 330. — 45.

Harvemmin 5-iskuisiin säkeisiin yhtyy 2- tahi 3-iskuisia säkeitä.

lh. 116 A. Vaihdellen 2- ja 5-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.

lh. 116 B. Samoin, 2-iskuiset säkeet viisivaihtoiset.

lh. 116 C. Vaihdellen 3- ja 5-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.



lh. 116 D. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

---

sh. 116 A—D. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

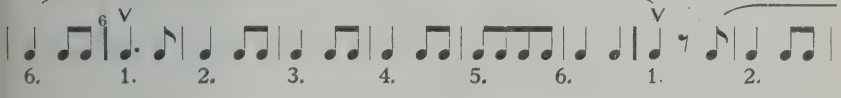
Lauluja: *Kk* N:o 125. 161. 251. 301. 340. 455. 500.
Uhs N:o 292. — 123. 342.
Snl N:o 65.

Tavataan myös lauluja, joissa vaihtelee kolmen-, jopa neljänlaisiakin säkeitä, 2-, 3-, 4- ja 5-iskuisia. Sellaisen vaihtelun avulla saadaan rytmillinen ilme hyvin monipuoliseksi, etenkin jos säkeitten joukossa esiintyy myös vapaavaihtoisia tahi harvennettuja.

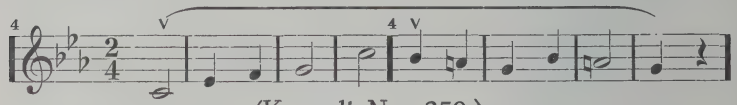
Lauluja: *Kk* N:o 218. 333. — 24.
Kll N:o 113.
Hlv N:o 88. 348. — 119. 213. — 131. 212. — 66. 208. 337.
Snl N:o 97. 114. 253. — 19. 88. — 150. — 124. 278.

5. *Kuusi-iskuiset säkeet.*

Kuusi-iskuisuus on säerakenteen laajin muoto, jota ulommas se ei voi päästä muuten kuin kohoiskujen ja ylitahtien avulla. Mutta silloinkin supistuu pääiskujen keskinäinen etäisyys enintään 6. iskualaan, esim.



Samoin on asianlaita säeyhtymissä.[1] Ne voivat muodostua kiinteiksi 7- tahi 8-iskuisiksi ryhmiksi; mutta niitä koossapitämään tarvitaan kumminkin 2 eri pääiskua, yksi kummassakin säkeessä, esim.



(Koraali N:o 359.)

Kuusi-iskuisen säkeen vaikutuksessa on aina jotain mahtavaa ja täyteläistä, niinkuin on luonnollista ilmiössä, joka laajenee mahdollisimman ulommaisiin rajoihinsa asti. Käytännössä ovat 6-iskuiset säkeet tavallisemmat kuin 3- ja 5-iskuiset. Niitä tavataan suurten mestarien tuotteissa[2] tavan takaa, milloin on kysymyksessä tunnelman kehittyminen tavallista ylevämpään ilmeeseen. Nuottikirjoituksessa ne eivät kuitenkaan käy sen erikoisemmin havaittaviksi, kun yleisenä tapana on merkitä iskupari kuhunkin tahtiin. Sävelaihe silloin vain ulottuu kolmeen tahtiin, sen sijaan että 4-iskuinen säe täyttää 2 tahtia. Tahtiviivoihin ei tästä aiheudu mitään muutosta. Mutta useinkin jää epäselväksi, onko säveltäjä tarkottanut yhtä 6-iskuista säettä vai kahta eripituista, joista toinen on 4-iskuinen ja toinen 2-iskuinen.

Kuusi-iskuinen säe oli muinaisen klassillisen sankarirunouden mittana (hexametri). Mutta se esiintyy nykyajan lausävellyksissäkin useammin kuin mitä tavanmukaisen tahdinmerkinnän johdolla voidaan päältä käsin arvaella. Sitä tavataan sekä yksinänsä että vaihdellen muunlaisten säkeitten kanssa.

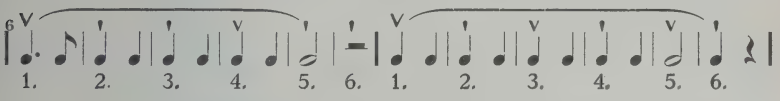
Iskujen laadun puolesta 6-iskuiset säkeet ovat kahta lajia. Ne ovat säeyhtymien mukaisia, joihin kuuluu joko kaksi 3-iskuista säettä tahi yksi 4-iskuinen säe. Edellisessä

---

[1] Ks. siv. 107.

[2] Esim. Gluckin „Armidassa", Mozartin „Don Juanissa", Beethovenin pianosonaateissa ja Bachin fuugissa.

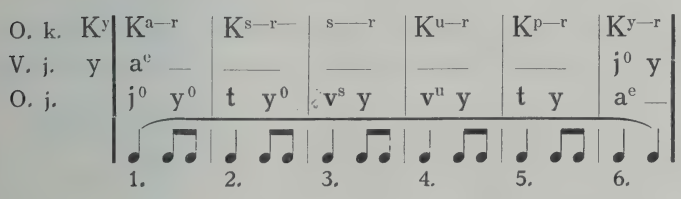
tapauksessa joutuu sivuisku 4. iskulle, jälkimäisessä 3. ja 5. iskulle. Edellinen rytmilaji merkitään useimmiten kahteen $\frac{3}{4}$- (tahi $\frac{3}{2}$-) tahtiin; jälkimäisen merkintä on yhtä monenlainen kuin 4-iskuisten säkeitten. Joskus tavataan molemmat 6-iskuiset säelajit keskenään vaihtelevina, esim.



Harjotusliikkeissä vaatii 6-iskuinen säe taaskin yhden iskuliikkeen niiden lisäksi, joita olemme käyttäneet 5-iskuisissa säkeissä. 5. iskulla oikea jalka astuu jälleen terällään vasemman viereen (t), jonka jälkeen viimeinen iskuliike (a^e) seuraa 6. iskulla. Tahdinlyönnissä 5. iskun liike suoritetaan vain puoliväliin[1] (K^p), niin että vasta 6. iskulla käsi kohoaa täyteen lyöntiasentoon (K^y).

Harjotuksia.

lh. 117 A. Harjotus 6-iskuisin säkein tasajakoisessa rytmissä.



lh. 117 B—D. Sama, kolmijakoisessa, kolmivaihtoisessa ja vapaavaihtoisessa rytmissä.

---

sh. 117 A—F. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

---

[1] Ks. siv. 190.

Lauluja: *Kk* N:o 151. 357. 493.
Uhs N:o 82.
Kll N:o 105—107.
Hlv N:o 87. 194. 295. — 283.
Snl N:o 110. 181. 233. 285. 319. 325. 417. 433. — 262. — 373.

---

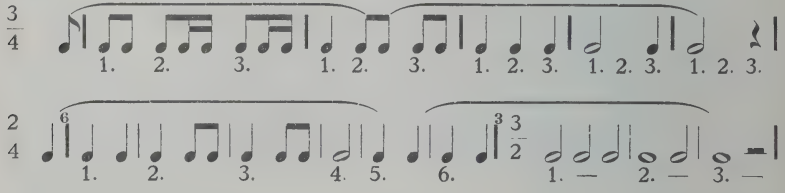
lh. 118 A. Vaihdellen 3- ja 6-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.
lh. 118 B. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

---

sh. 118. A—B. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Hlv* N:o 116. 298.
Snl N:o 138. 229. 323. — 46.
Sks II: 90. 91. 92. 217. 235. 435. 449. — 210.

6-iskuisten tasajakoisten säkeitten joukossa esiintyy joskus kahdenkertaisesti harvennettuja 2- tahi 3-iskuisia säkeitä, joissa iskuala on samanpituinen kuin kolme harventamatonta iskualaa. Yhteinen $\frac{3}{4}$-tahtiosotus peittää näkymättömiin tämän erotuksen, joka kumminkin on tavattoman suuri, esim.



Lauluja: *Hlv* N:o 107. 110.

---

lh. 119 A. Vaihdellen 4- ja 6-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.
lh. 119 B—C. Samoin, kolmijakoisessa ja kolmivaihtoisessa rytmissä.

---

sh. 113 A—C. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

Lauluja: *Kk* N:o 282. — 462.
Uhs N:o 43. 109. 126. — 32. — 446.
Kll N:o 108.
Hlv N:o 19. 52. 70. 75. 140. 182. 196. 252. 253. 310. 349 b. — 69. 76. — 73.
Snl N:o 134. 164. 180. 219. 226. 260. 305. 430. — 8. 234. — 151. — 2. 375. 384.
Sks II: 9. 430. — 10. 11. — 16. 352.

---

lh. 120 A. Vaihdellen 5- ja 6-iskuisin säkein, tasajakoisessa rytmissä.
lh. 120 B. Samoin, kolmijakoisessa rytmissä.

---

sh. 120 A—B. Lausekkeita tämänlaisin säkein.

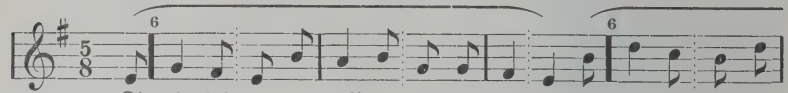
Lauluja: *Kk* N:o 75. 194. 343. 345. 363. 443. 516.
Uhs N:o 122. 470. 482.
Hlv N:o 226. — 319.
Snl N:o 66. 267 VII, XI.

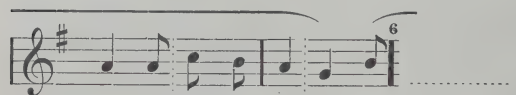
Tavataan myös lauluja, joissa 6-iskuisten säkeitten ohella vaihtelee kahden- tahi useammanlaisia muita säkeitä. Näissä lähenee iskuvaihtelun runsaus mahdollisuuksien rajoja.

Lauluja: *Kk* N:o 101. 527. — 366.
Uhs N:o 451. 521. — 1.
Hlv N:o 50. 65. 102. — 59. 158. — 62. — 71.
Snl N:o 32. 34. 54. 85. 96. 103. 155. 163. 165. 185. 188. 217. 358. 371. 394. 410. — 48. 106. — 21. 71. — 326. 427.

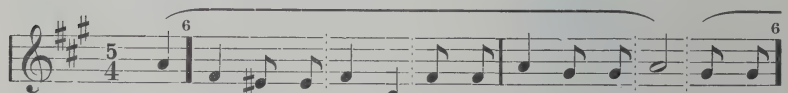
Viisivaihtoisia ja vapaavaihtoisia säkeitä tavataan harvoin 6-iskuisina. Niiden levoton iskualarakenne tuottaa ryt-

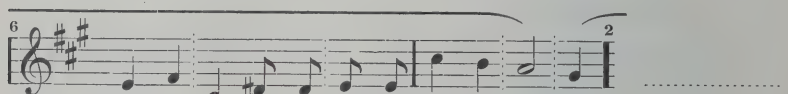
miin juuri päinvastaista sävyä kuin 6-iskuisen säerakenteen ylevä tyyneys; näin perin ristiriitaisten ainesten sulautuminen tulee vain poikkeustapauksissa kysymykseen, esim.





(Koraali 522.)





(Ilmari Krohn: Ikiaartehet.)

IV Luku.

Lauseke.

Yhtä välttämätön ja asian luonnosta johtuva kuin on iskualojen yhtyminen säkeiksi,[1] on myös säkeitten ryhmittyminen *lausekkeiksi* eli „periodeiksi". Tosin säe on jo itsessään eheä kokonaisuus sekä melodisessa että rytmillisessä suhteessa. Mutta musiikillinen sanonta esiintyy siinä kaikkein suppeimmassa ilmausmuodossaan. Säkeen kielellisenä vastineena on yksinäinen lause, joka kyllä sopii esim. otsikoksi tahi ponsilauselmaksi, mutta ei kuitenkaan semmoisenaan täydesti tyydytä. Se vain herättää mielenkiintoa kaikkeen siihen, mikä sitten sisältyy sen lähempiin perusteluihin ja selvittelyihin. Näin on myös asianlaita tunne-elämän alalla, jonka heijastaminen on erikoisimmin säveltaiteen tarkotusperänä. Kuitenkin sisältää sanoin lausuttu ajatus lyhyessäkin muodossa aina jotain määrättyä, jossa mielenkiinto voi viipyä ja jota kukin kuulija voi itsekseen punoa eteenpäin. Mutta sävelten muodostama säe heittää vain ikäänkuin ensi kipinän siihen tunnelmain sarjaan, jonka puhkeamista ja kehityskulkua kuulijat jäävät odottamaan, kykenemättä tuskin mitään siihen antamaan omasta puolestansa. Sävelten herättämät tunnelmat vastaavat tosin niitä tunteita, jotka meissä aiheutuvat elämän moninaisista tapahtumista. Mutta sävelet eivät ilmaise aiheitten laatua; ne saattavat kuuluville vain sen erikoisen tunneliikkeen eli *tunteitten rytmin*, joka sielussa väräjää koettujen tapahtumain johdosta. Tunneliikkeen aiheet ovat ilmaistavissa muutamin sanoin;

[1] Ks. siv. 285.

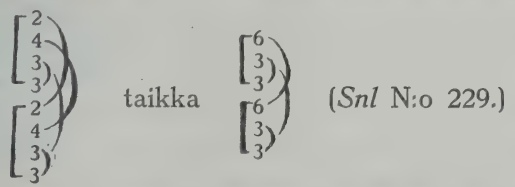
mutta niistä aiheutuva tunnelma on pitkittyvä sieluntila, jolla on määrätty kehityskulkunsa, lähtö- ja päätöskohtansa. Sen ilmaisu vaatii senvuoksi *riittävästi aikaa* tullakseen tajuttavaksi. Ainoastaan täten voivat sävelet saada kuulijassa hereille vastaavaa tunneliikkeen aaltoilua. Se, mikä sävelissä pyrkii ilmi, ei ole tapahtuman kaltaista, jonka oivaltamiseen riittää sen pelkkä mainitseminen, vaan se on sielullista *toimintaa*,[1] jonka yhtäjaksoiset vaiheet kuvastuvat sävelten liikehtimisessä. Siten ne saattavat kuulijan sielussa samanlaisen vaihejakson heijastumaan. Ei siis itse tunne, vaan ainoastaan tunteen aaltoilutapa on se mielikuva, jonka sävelet saavat kaikissa kuulijoissa yhtäläisesti hereille. Muussa suhteessa voi vaikutus olla erilainen eri yksilöihin nähden, jopa samaankin henkilöön nähden eri tilaisuuksissa; mutta yhteisenä ja yhtäläisenä pysyy aina sävelten aaltoilun rytmillinen kehityskulku kaikkine vaiheineen. Ja jokaisella kuulijalla on tietoisuus siitä, että hän sävelten mukana on saanut seurata jotakin sielullista toimintaa sen vivahteittein johdonmukaisessa vaihtelussa. „Musiikilliselle ja runolliselle rytmille onkin ominaista täten saattaa kuulijan sielu rytmilliseen liikkeeseen".[2]

Säkeen ilmaisema musiikillinen mielle on siis pelkkä lähtökohta, josta tunnelman toimintavaiheet alkavat. Säe vaatii senvuoksi kertautumista joko muuttumattomassa tahi muutetussa muodossa. Muutosten laatu ilmaisee ikäänkuin niitä esteitä, joita toiminnan on voitettava. Sellaisiahan kaikkinainen toimiminen aina edellyttää. Kun täten on tunnelma lähtökohdastaan päässyt etenemään ja jännittymään, vaatii johdonmukaisuus, että vaihesarjan päätökseksi jännitys taas laukeaa ja purkautuu. Päätös on sävyltään erilainen, jos toiminnan lopullisena tuloksena on esteitten voittaminen tahi niihin alistuminen. Tämänkaltaisen sielullisen toiminnan kokonaisuus pyrkii ilmi jokaisessa sävellyksessä,

[1] Lipps, Aesthetik, I, 1903.
[2] Lipps.

vaatimattomimmassakin; ja sen onnistumisesta riippuu sävellyksen eheys.

Lauseke on pienin rytmiyksikkö, jossa on mahdollisuutta täten eheästi ilmaista sävelellistä tunnelmakulkua. Mutta laajuudeltaan voivat lausekkeet olla hyvin erilaiset. Säkeitten lukumäärällä lausekkeessa ei ole sellaista varmaa rajaa kuin iskualoilla säerakenteessa. Eri säkeitten pääiskut eivät liity toisiinsa missään keskinäisissä voimasuhteissa, kuten kunkin säkeen iskut toisiinsa, sillä pääiskun välitön vaikutus haihtuu jo seuraavan pääiskun kohdalla. Sitävastoin säilyy tietoisuudessa niiden keskinäinen etäisyys sekä iskujen lukumäärä pääiskusta toiseen. Iskumääränsä mukaan havaitsemme säkeet toisiaan vastaaviksi tahi toisistaan eriäviksi. Havainnolliseksi saatamme tämän seikan siten, että merkitsemme säkeitten säenumerot riviin alitusten; niinpä on esim. Sibeliuksen „Atenalaisten laulun" lausekerakenne seuraavanlainen:



(*Snl* N:o 229.)

Milloin säkeitten iskumäärä on yhtäläinen, määrää iskualarakenne niiden keskinäisen suhtautumisen ja ryhmityksen. Harvoin tosin tavataan saman lausekkeen säkeissä eri tahtilajeja (esim. *Kll* N:o 83). Mutta paljon pienemmät rytmilliset eroavaisuudet riittävätkin lausekkeen selvään jäsentelyyn, kuten esim. mies- ja naispuoliset säepäätökset,[1] kohotahdit, taukoiskut y. m. Tietysti tulee melodisten ainesten myös puolestaan liittyä näihin rytmillisiin ilmiöihin, ellei tahallisesti tarkoteta tuottaa ristiriitaisuutta eri taidekeinojen välille. Mitä selvemmin säkeitten ryhmitys ja siitä johtuva lausekkeen jäsentely ilmenee, sitä laajemmaksi voi lauseke paisua. Pääasiana eheyden säilymiselle on yhtenäisen jännityksen jatkuminen luontevaan laukeamiseensa asti.

[1] Ks. siv. 82.

Säkeitten ryhmittelystä johtuvia lausekkeen osia nimitetään *säeryhmiksi.* Samaan ryhmään kuuluvien säkeitten lukumäärällä ei ole rajaa; mutta laajemmat ryhmät luonnostaan taas jakautuvat osaryhmiin. Säeryhmään voi kuulua vain kaksikin säettä *(säepari)*, jopa joskus joku yksityinen toisista eristetty säe. Tavallisissa lauluissa on säepariryhmitys yleisin.

Säeryhmien ja lausekkeitten rajat ilmenevät samalla lailla kuin kielellinen lauserakenne hyvässä lausumisessa. Lausuja jäsentelee lauseryhmänsä pysähtymällä ja alentamalla ääntään (poikkeustapauksissa myös korottamalla, kuten kysymyksissä ja huudahduksissa) ja hankkii siten kuulijan ajatukselle pitempiä ja lyhyempiä lepokohtia. Samoin musiikissakin sävelten liike aika ajoin hiljentyy, kootakseen vauhtia uuteen voimaan.[1] Lausekkeitten rajoilla lepokohdat ovat tuntuvammat, säeryhmien rajoilla niiden vaikutus on ohimenevämpää laatua. Lepokohtia tuottavat taidekeinot ovat monenlaiset. Rytmillisessä suhteessa tulevat kysymykseen *tauot* ja *pitkät sävelet,* melodisessa ja harmonisessa suhteessa n. s. kadenssit (eli lopukkeet). Nämät eri keinot voivat usein korvata toisensa, mutta tärkeimmissä kohdissa ne tarvitaan kaikki toisiansa tukemassa.[2]

Täten saavutettu sävellyksen jäsentely on mitä tärkeimpiä keinoja sen taiteellisen vaikutuksen tehokkuuteen. Siinä kuvastuu taiteilijan henkinen kyky, jolla hän hallitsee sävelainestaan ja kaikkea siinä ilmenevää tunteitten kuohua; aivan samoinhan „voidaan rakennustaiteellisen tuotteen säännöllisestä ryhmittelystä ymmärtää, että se on ajattelevan olennon käsistä lähtenyt".[3] Tosin ei aikaa voida jäsennellä siten kuin avaruutta, järjestämällä sen määrämittaisia osia vieretysten, yht'aikaa havaittaviksi. Sävelryhmät ovat jo laanneet soimasta seuraavien ryhmien alkaessa, joihin

[1] *Lussy,* Le rythme musical, 1897.

[2] *Törnudd,* Yksiäänisten laulujen sävellysopas, 1911 (siv. 16—26).

[3] *Landry,* La théorie du rythme, 1911.

niitä tulisi verrata. Mutta kuitenkin jättävät ne pysyvän jäljen tietoisuuteen, niin että seuraavat ryhmät saavat merkityksensä sen mukaan missä määrin ne edellisiä muistuttavat tai niistä eroavat. Tämä koskee sävelten melodista ja harmonista muodostelua yhtä paljon kuin rytmillistä. Mutta rytmirakenteessa tulee kysymykseen eräs aines, joka ennen kaikkea on omansa ylläpitämään katkeamatonta yhteyttä toisiaan seuraavien ryhmien välillä, niin että kuulija pysyy tietoisena jäsentelyn säännöllisyydestä ja johdonmukaisuudesta. Tämä aines on itse *luku* semmoisenaan, pelkissä matemaattisissa suhteissaan. Siinä on „alkuperustus sekä ajan että paikan ryhmitykseen".[1] Vaistomaisesti laskien, muistellen ja verraten säkeitten iskumäärää sekä ryhmien säemäärää kuulija saa koko lausekkeen tietoisuuteensa ikäänkuin vierekkäin asetettuina rakenneosina, joiden keskinäiset suhteet esiintyvät yhtä selvinä kuin kuvaamataiteellisissa teoksissa.

Tähän perustuu myös lausekkeitten jako eri lajeihinsa. Säeryhmien keskinäinen järjestely sekä ryhmiin sisältyvien säkeitten lukumäärä ja iskumäärä on jaottelun luonnollisena pohjana. Siihen nähden on lausekkeita pääasiassa kolmenlaisia:

A) **jonomaisia** (kreik. „stichikos"),
B) **parillisia** („palinodikos") ja
C) **kahdenpuolisia** („mesodikos").

Lausekkeitten laatua ei siis ensi sijassa määrää säkeitten lukumäärä, vaan niiden ryhmitys. Mutta kuitenkin tulee tässäkin kysymykseen 2- ja 3-luvun vastakohtaisuus ja niiden keskinäisistä sommitteluista johtuvat erilaiset muodostusmahdollisuudet, aivan niinkuin olemme havainneet asianlaidan olevan säkeitten ja iskualojen rakenteeseen nähden.[2] „Parillinen" säeryhmitys muodostuu *kahdesta* toisiaan vastaa-

[1] *Landry*, La théorie du rythme, 1911.
[2] *Lipps*, Aesthetik. — Ks. myös siv. 60 - 61 ja 321.

vasta peräkkäisestä ryhmästä, kuten esim. 4-säkeinen lauseke kahdesta säeparista, joiden esi- ja jälkisäkeet vastaavat toisiaan:

1. säepari [1. s. esisäe
   2. s. jälkisäe
2. säepari [3. s. esisäe
   4. s. jälkisäe

Parillisen ryhmityksen vastakohtana on „kahdenpuolinen" lausekerakenne, johon kuuluu *kolme* ryhmää, niistä kaksi toisiaan vastaavaa, kahdenpuolin kolmatta, erilaista, esim.

1. säepari [1. s. esisäe
   2. s. jälkisäe
2. säepari [3. s. väliryhmä
   4. s.
3. säepari [5. s. esisäe
   6. s. jälkisäe

Parillinen ryhmitys vaikuttaa levollisesti, *lyyrillisesti*. Saadaan ikäänkuin täydessä rauhassa, edellisen tunnelmasarjan tutuissa puitteissa läpikäydä toinen, yhtäläinen tahi vastaava sarja. Kahdenpuolinen ryhmitys sitävastoin vaikuttaa jännittävästi, *draamallisesti*, kun väliin tuleva erilainen ryhmä asettuu ikäänkuin kertautumisen esteeksi, kunnes odotuksen ja ponnistuksen jälkeen kertaus kuitenkin toteutuu, joko täysin entisen ryhmän kaltaisena taikka sen muunnoksena.

Kolmas ryhmityslaji, „jonomainen", pysyy edellä esitetyn vastakohtaisuuden ulkopuolella. Se muodostuu siten, että jää yhdentekeväksi, vallitseeko 2- vai 3-luku sen rakenteessa. Ei kumpikaan vaikuta semmoisenansa, lepuuttavasti eikä jännittävästi. Jos ryhmitys on tasajakoinen, päättyy se niin epämääräisesti, että yhtähyvin voi odottaa sen vielä jatkuvan kuin siihen keskeytyvän; täten ei synny parillisen rakenteen vaikuttamaa levollisuuden tunnetta. Mutta kolmijakoisenakin siitä toisaalta puuttuu draamallinen jännitys, kun kukin ryhmä on edellisensä kertaus tahi muunnos, vailla vastakohtaisen ryhmän väliintuloa. Ryhmien lukumäärä voi edetä viiteen, seitsemään tahi ylimalkaan kuinka pitkälle

hyvänsä, niin pitkälle kuin säveltäjä jaksaa ylläpitää mielenkiintoa näin yksinkertaisin keinoin. Tämän rakennelajin yleisvaikutus on tasaisesti kertoeleva, *eepillinen*. Sen käytäntö rajoittuu pääasiassa sävellysten liitoskohtiin, joissa se välittää siirtymisen lyyrillisistä ja draamallisista ponsikohdista seuraaviin.

Jonomainen rakenne on siis sekä parillisen että kahdenpuolisen vastakohta. „Rytmillinen kokonaisuus on joko rytmiainesten ja rytmiyksikköjen muodostama (jonomainen) *sarja* tahi se on itsessään eheä (parillinen tahi kahdenpuolinen) kokonaisuus".[1] Jonomaisessa rakenteessa ovat ryhmät itsenäisempiä, parillisessa ne läheisimmin sulautuvat yhteen; kahdenpuolisessa taas on ryhmien itsenäisyys tuntuvissa, vaikka ne draamallisen jännityksen vaikutuksesta alistuvat kokonaisuuden hallittaviksi. Tästä johtuu, että pienimmissä sävellysmuodoissa on parillinen rakenne tavallisin, laajemmissa kahdenpuolinen; jonomainen esiintyy kumpaisissakin toisten ohella.

Kaikenkaltaisiin lausekkeisiin liittyy useasti ylimääräisiä säkeitä tahi säeryhmiä, jotka ovat lausekkeitten varsinaisten puitteitten ulkopuolella. Nimitämme niitä yhteisesti *lisäsäkeiksi* (lisäryhmiksi). Ne tuottavat sujuvuutta ja yksilöllistä vaihtelua lausekerakenteitten säännöllisyyteen ja ovat siten vaikuttavana taidekeinona sävellysmuotojen kaikinpuoliseen kehittämiseen. Tavallisimmin ne esiintyvät lausekkeitten päätöksenä *(ylisäe, yliryhmä)*, jonkun verran harvemmin lausekkeen alussa *(kohosäe, kohoryhmä)*, sekä poikkeustapauksissa keskellä lauseketta *(välisäe, väliryhmä)*. Ylisäkeet saattavat lausekkeen rauhallisesti hiljentymään tahi pontevasti mieleen painumaan, kohosäkeet valmistavat tunnelmaa, välisäkeet tuottavat jännitystä.

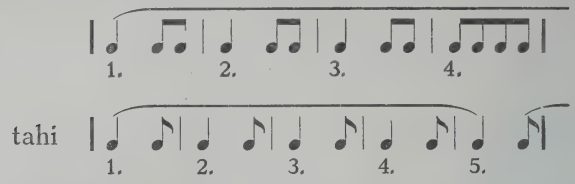
Kun lausekerakenteita rytmillisen sävynsä puolesta verrataan säe- ja iskualarakenteisiin, ilmenee merkillistä vastaavaisuutta näiden eri rytmiyksikköjen ilmausmuodoissa.[1]

---

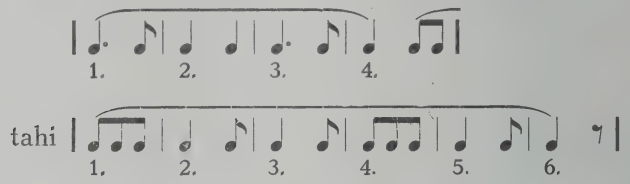
[1] *Lipps.*

[2] *K. V. Vesala,* Runouden rytmilliset muodot.

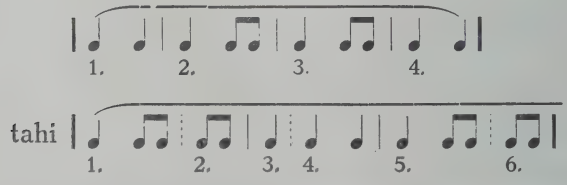
Jonomaista lausekerakennetta vastaa säe, jossa kaikki iskualat ovat rytmiltään pääasiassa yhtäläiset, esim.



Parillisen lausekkeen vastineena on säe, joka jakautuu kahteen keskenään yhtäläiseen ryhmään, esim.

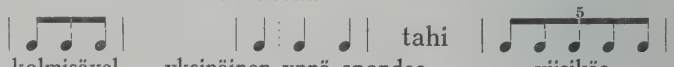


Kahdenpuolisen lausekkeen mukainen on sellainen säe, jossa alku ja loppu on yhtäläinen, mutta keskus erilainen, esim.



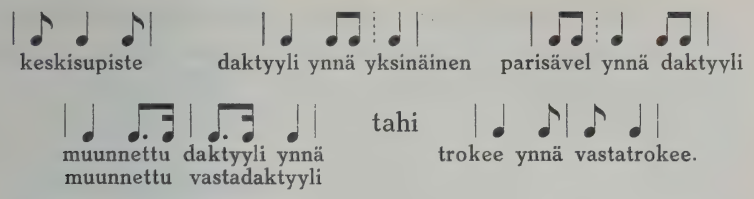
Samoin on asianlaita myös iskualojen ja iskuparien muodostukseen nähden. Niinpä esim. vastaa parillista rakennetta:

jonomaista rakennetta vastaa



[1] *K. V. Vesala*, Runouden rytmilliset muodot.

ja kahdenpuolista rakennetta muistuttaa



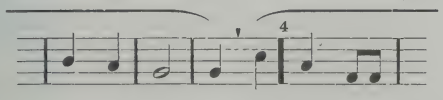
Lisäsäkeitä vastaavat kohotahdit ja ylitahdit.

Aivan samalla lailla vaikuttaa laajemmissakin rytmiyksiköissä ryhmittelyn laatu rytmin yleiseen luonteeseen joko eepillistä, lyyrillistä tahi draamallista vivahdetta. Mutta lausekerakenteessa nämät vastakohtaisuudet esiintyvät selvimpinä, vaikuttavimpina ja monipuolisimpina.

On senvuoksi varsin valitettavaa, ettei *nuottikirjoituksessa* ole tapana mitenkään osottaa säeryhmien ja lausekkeitten rajoja, vaan kunkin esittäjän täytyy sävellyksen aihemuodostelun nojalla pyrkiä niistä selville pääsemään. Mutta siinä kysytään pitkällistä tottumusta ja huolellista vertailua; ja tulos voi sittenkin jäädä moniaassa kohden epävarmaksi. Lausekkeitten rajat ovat tärkeimmät määrätä; säeryhmät selviytyvät helpommin, kun vaan ensin lausekkeet (ja tietysti myös itse säkeet) ovat selvillä.

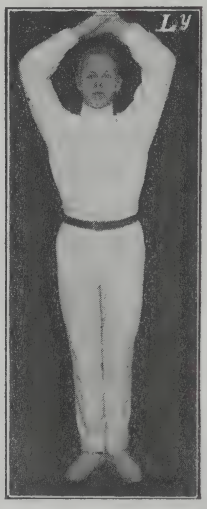
Sopiva lausekkeen merkki on *kaksoistahtiviiva*,

joka on pantava kunkin lausekkeen 1. säeviivan sijalle. Säeryhmien rajakohdat voidaan merkitä *pilkuilla* säekaarien väliin, esim.

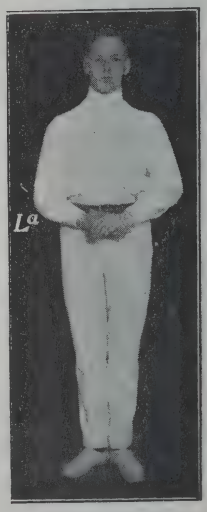


Harjotusliikkeissä ilmaistaan säeryhmien rajat siten, että oppilaat jakautuvat kahteen joukkoon (A ja B), jotka vaihdel-

len suorittavat eri ryhmiin kuuluvat askelliikkeet. Näihin liittyvät tahdinlyöntiliikkeet jätetään tästälähin suorittamatta; mutta säeryhmien vaihtuessa *lyödään kädet yhteen* kahdella peräkkäisellä iskulla, nimittäin kunkin uuden ryhmän 1. pääiskulla sekä vauhtiinpääsöä varten myös jo edellisellä iskulla. Ensimmäinen lyönti suoritetaan siinä asennossa, mihin kädet kohotetaan tahdinlyöntiä varten (L^y), jälkimäinen siinä, mihin käsi laskeutuu tahtia lyödessä (L^a) (Kuvat 26 ja 27). Kunkin



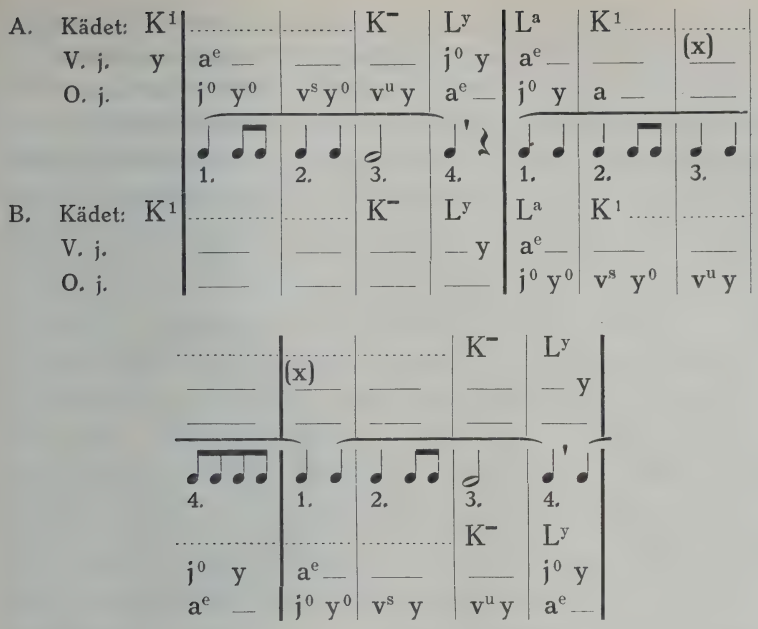
26.



27.

säeryhmän askelliikkeet saatetaan päätökseen seuraavan säeryhmän kahdella ensimmäisellä iskulla (a^c ja a). Toisen oppilasjoukon liikkuessa voi lepäävä joukko, täten päästyään perusasentoon, suorittaa sopivilla iskukohdilla ylimääräisiä laulun sisällystä kuvailevia käsien- ja ruumiinliikkeitä (x), opettajan valinnan mukaan.

Ennen lyöntiliikkeitä on kädet edellisellä iskulla kohotettava taukoasentoon (K^-) (Kuv. 11), esim.



A. Jonomaiset lausekkeet.

Jonomaista lausekerakennetta voidaan verrata pylväskäytävään, jonka pituus riippuu satunnaisista olosuhteista. Sen taiteellinen vaikutus pysyy samana, vaikka pylväitä olisi jonkun verran enemmän tahi vähemmän. Sitävastoin on pylvästen muodolla suuri merkitys. Toiset ovat koruttomia, toiset koristeellisesti muovaeltuja. Toisinaan ne ovat joko kaikki yhtäläisiä, toisinaan taas toistensa muunnoksia. Mutta muunnokset taas muodostavat joko yhtenäisen johdonmukaisesti kehittyvän sarjan tahi ovat laadultaan satunnaisia. Samaten sisältävät säveltaiteessa jonomaisen lausekkeen säeryhmät joko yhden tahi useampia säkeitä kukin; ryhmät taas ovat joko yhtäläisiä tahi muuntelevia; mutta muunnokset

johtuvat milloin satunnaisista vivahteista, milloin varmaan päämäärään tähtäävästä kehittelystä. Viimemainitussa tapauksessa lauseke pyrkii lopulliseen päätöskohtaan, jommoisena esiintyy lausekkeeseen liittyvä ylisäe taikka seuraavan lausekkeen alku. Palataksemme vertaukseemme päättyisi pylväsrivi joko erikoisesti huomattavaan päätypatsaaseen tahi se aukenisi avaraan saliin taikka pihamaahan. *Lussy* [1] perustaa yleensä kaiken säeryhmityksen siihen otaksumaan, että kunkin ryhmän viimeinen säe yksinänsä on vastakohtana kaikille saman ryhmän säkeille, joissa aina vain alkusäkeen sävelaihe muuntelee. Samoin esittää asian *Combarieu* [2], nimittäen ryhmän alkuosaa nimellä *protasis*, päätössäettä nimellä *apodosis*. Edelliseen sisältyy jännitys, *crescendo*, jälkimäiseen sen purkaus, *diminuendo*. Puheessa, sanoo hän, voi kumpaiseenkin kuulua useita lauseita, musiikissa kuuluu jälkimäiseen aina vain yksi säe. Välistä päätössäe ei tuotakaan jännitykseen viihdytystä, vaan kiihoittaa sen korkeimmilleen; tätä vastaa puheessa ajatuksen päättyminen kysymykseen tahi huudahdukseen. — Kaikki tämä on erinomaisesti paikallaan, etenkin säeryhmiin, mutta myös lausekkeisiin nähden, ellei sitä vain esitetä poikkeuksettomana yleissääntöisenä ilmiönä. Jonomaisestakin rakenteesta voi „apodosis" jäädä pois, jos lausekkeen tarkotuksena on vain olla seuraavan lausekkeen valmistuksena. Yksikseen esiintyvä jonomainen lauseke vaikuttaa kyllä lapsellisesti, jos se jää vaille lopullista purkaustaan. Se on sellaisten leikkien kaltainen, joita voi keskeyttää tahi jatkaa mielin määrin. Sitä tavataankin vain lastenlauluissa, runolauluissa, työlauluissa y. m. kansojen lapsuusajan kehitystä vastaavissa säveltuotteissa. Laajempien sävelmuotojen yhteydessä on jonomaisilla lausekkeilla mitä tärkein merkitys jännitystä lepuuttavana tahi valmistavana välitysaineksena.

---

[1] Le rythme musical, 1897.

[2] Théorie du rythme, 1897.

1. *Ryhmät 1-säkeiset.*

Yksinkertaisin jonomainen lauseke muodostuu *saman säkeen* alinomaisesta kertautumisesta. Pienet lapset huvikseen siten rallattelevat; samaa tavataan luonnonkansojen lauluissa, jolloin sävelten mukana usein samat sanatkin kertautuvat. Kuitenkin voi tämänlaisilla yksitoikkoisesti kertautuvilla sävelmäpätkillä olla oma viehätyksensä, jos niiden yksityiskohtainen melodinen ja rytmillinen muodostus on kyllin mieltäkiinnittävä ja uudistuvaan kertaukseen kiihottava. Niinpä esim. melkoinen osa lappalaisten joikusävelmistä on tätä lajia. Muutamin luontevin piirtein ne herättävät mielikuvan jonkun henkilön tahi muun ilmiön huomattavimmista ominaisuuksista, joihin joikailu kohdistuu [1]. Hauskemmaksi käytännössä ja samalla myös taiteellisemmaksi käy tämä alkeellinen laulutapa *vuorottelun* avulla, niin että 2 laulajaa tahi laulajaryhmää keskenään vaihtelee. Esityksen viehätys enenee vieläkin esilaulajan ja yhteislaulun (soolon ja kuoron) vuorottelusta; siinä onkin ikivanhoista ajoista periytynyttä taiteellisen kehityksen itua.

Korkeimman merkityksensä tämä rakenne saavuttaa, jos säe ei kertaudu yhäti samana vaan vähitellen muuttaa muotoaan; laajempien muotojen yhteydessä tavataan usein sellaisia jonoja, esim. kun pitkien sävellajivaihdosten jälkeen taas palataan sävellyksen pääaiheisiin ja pääsävellajiin.

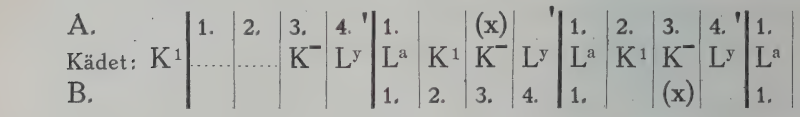
Harjotusliikkeitä varten ei ole enään tarvis merkitä askeleita, sillä ne suoritetaan aina kunkin säkeen laadun mukaan totuttuun tapaan. Siihen riittävät siis pelkät iskuja osottavat numerot. Käsien liikkeet säeryhmien rajoilla (L^y, L^a) sekä liikkeitä suorittavien oppilasjoukkojen vaihtelut (A ja B) ovat ainoat, jotka nyt enään kaipaavat merkitsemistä.

---

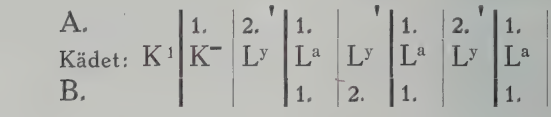
[1] *Launis*, Lappische Juoigos-Melodien, 1908.

Liike- ja sävellysharjotuksia.

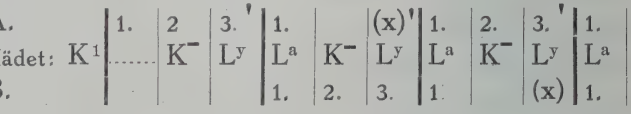
lh. 121 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Lauseke jonomainen, 1 säe kussakin ryhmässä. 4 4 4 j. n. e.



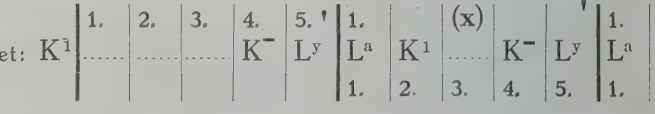
lh. 121 B. Samoin, 2-iskuisin säkein. 2 2 2 j. n. e.



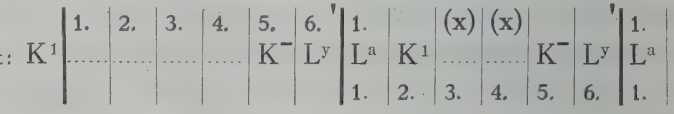
lh. 121 C. Samoin, 3-iskuisin säkein.



lh. 121 D. Samoin, 5-iskuisin säkein.



lh. 121 E. Samoin, 6-iskuisin säkein.



---

sh. 121 A. Lausekkeita tämänlaatuisissa rytmirakenteissa.

Lauluja: *Kll* N:o 1. 21. 39. 49. — 64. 66. 70. 76. 77. 78. — 80. — 82. — 44. 88. — 99. 100. — 110. — 104.
Hlv N:o 193.
Snl N:o 242.

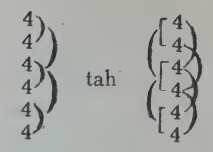
2. *Ryhmät 2-säkeiset.*

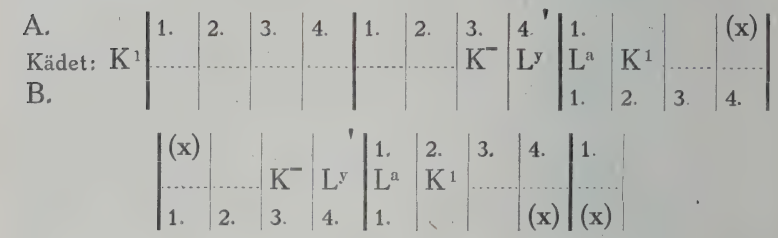
Jonomainen lauseke muuttuu monta vertaa rikkaammaksi ja vaihtelevammaksi, jos sen ryhmiin kuuluu vaikkapa vain kaksikin säettä. Yksitoikkoisen kertailun asemesta pääsee kussakin ryhmässä säkeitten keskinäinen vastakohtaisuus vaikuttamaan. Sitäpaitsi on koko lausekkeen vaikutus erilainen sen mukaan miten säkeet keskenänsä melodisesti ja rytmillisesti suhtautuvat. Ryhmän jälkimäinen säe voi olla läheinen muunnos edellisestä taikka sen itsenäinen melodinen vastakohta. Sen mukaan on säeryhmä itsessään luonteeltaan joko jonomaiseen tahi parilliseen vivahtava, ja tämä tuntuu koko lausekkeenkin sävyssä. Mutta jos jälkimäinen säe eroaa iskumääränsäkin puolesta edellisestä, höltyy niiden välinen yhteys niin heikoksi, että toinen on vain ikäänkuin toisen lisäsäe. Semmoinen ryhmä ei pysyisi lainkaan koossa, ellei se lausekkeessa liittyisi toisiin samanlaisiin tai siitä muuntelun kautta kehittyviin ryhmiin.

2-säkeisistä ryhmistä muodostuva jonomainen lauseke on tavallisin sävellysrakenne runolaulussa ja muissa alkeellisissa säveltuotteissa. Vanhassa kirkollisessa psalmilaulussa se vallitsee melkein yksinomaisena. Siinä tosin tekstin suorasanainen muoto aiheuttaa sen, että kukin säepari jonkun verran sävelellisesti eroaa toisestaan. Runolaulussakin sävelmä voi vaihtua silloin tällöin, pysyen kumminkin samana seuraavaan vaihteeseen asti. Psalmien säeparijonot päättyvät tavallisesti antifooniin, joka lisäryhmän tavoin saattaa muuntelevat ryhmät lopulliseen päätökseensä. Itse muuntelut aiheutuvat sanamuotojen satunnaisista eroavaisuuksista eivätkä järjesty johdonmukaisesti kehittyväksi ja jännitystä vaikuttavaksi sarjaksi. Sekä runo- että psalmilaulussa luo säännöllinen runokerto sävelmälle luonnollisen pohjan.

Harjotuksia.

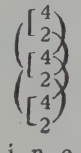
lh. 122 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Lauseke jonomainen, kussakin ryhmässä 2 säettä.

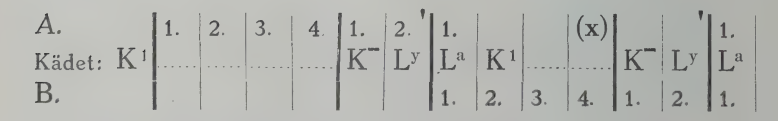




lh. 122 B. Samoin, muunlaisin säkein.

lh. 122 C. Samoin, kussakin ryhmässä edellinen säe 4-iskuinen, jälkimäinen 2-iskuinen.





lh. 122 D. Samoin, vaihdellen muunlaisin säkein.

---

sh. 122 A—D. Lausekkeita tämänlaatuisissa rytmirakenteissa.

Lauluja: *Kk* N:o 319. 483.
Kll N:o 10. 25. 36. 45. 47. — 72. — 91. — 111. — 107. — 12. 13. 35. 43. 60. — 65. — 79. — 101. — 106. — 22. 32. 50. 51. 59. 63. 115. — 67.
Hlv N:o 201.

Snl N:o 288. 289. 290. 315. — 160. 249. 401.
Sks II: 1. 6. 26. 30. 34. 37. 38. 39. 40. 45. 48. 51. 52. 57. 63. 65. 67. 76. 77. 78. 93. 98. 100. 101. 102. 104. 105. 114. 115. 116. 119. 123. 127. 128. 130. 148. 149. 150. 152. 154. 155. 157. 165. 174. 188. 268. 269. 270. 273. 275. 281. 283. 286. 288. 289.

3. *Ryhmät 3-säkeiset.*

Ryhmien laajentuessa 3-säkeisiksi käy lausekerakenne yhä ihmehikkäämmäksi ja sen yksityiskohtaisen muodostelun mahdollisuudet yhä runsaammiksi. Ryhmän sisäinen rakenne vivahtaa milloin parilliseen, milloin kahdenpuoliseen tahi jonomaiseen. Jos säepariin liittyy lisäsäe, joko ylisäkeenä säeparin jälessä tahi välisäkeenä sen keskellä, muodostuu ryhmitys parilliseksi tahi kahdenpuoliseksi. Toisinaan taas säkeet ryhmittyvät jonomaiseen tapaan, kehittyen muuntelun kautta kukin edellisestään, esim.

parillinen, kahdenpuolinen, jonomainen ryhmitys:

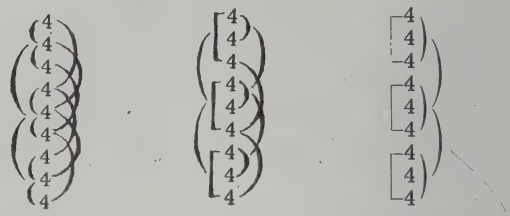
4) 4) 4)
4) 4) 4)
4 4 4)

Tämänlaatuiset säeryhmät ovat jo itsenäisten lausekkeitten rajalla. Voi usein olla makuasia, onko näistä muodostunutta lauseketta pidettävä lausekesarjana, jossa kukin lauseke on vain 3-säkeinen. Asian ratkaisuun vaikuttavat silloin etupäässä sävelmän tonaliset ominaisuudet.

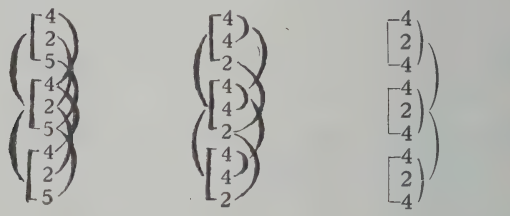
3-ryhmäisiäkin rakenteita tavataan runo- ja psalmisävelmissä. Siinä saavat nämät pohjimmaiset laulutyylit korkeimman kehitysmuotonsa. Ne pilkottavat esille muinaisaikaisen säveltaiteen muillakin aloilla, ikäänkuin ensi yrityksinä laajempiin muodosteluihin.

Harjotuksia.

lh. 123 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Lauseke jonomainen, kussakin ryhmässä 3 säettä.



lh. 123 B. Samoin, vaihtelevin säkein, esim.



---

sh. 123 A—B. Lausekkeita tämänlaatuisissa rytmirakenteissa.

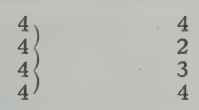
Lauluja: *Kk* N:o 369.
Uhs N:o 369.
Kll N:o 15. — 90. 97.
Hlv N:o 127. — 155.
Snl N:o 287. 291. — 430. 439. — 267 I. — 90.
Sks II: 3. 90. 91. 97.

4. *Ryhmät 3-säkeistä laajemmat.*

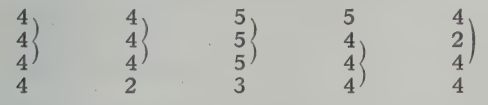
Jos jonomaisen lausekkeen ryhmiin sisältyy 4 säettä tahi sitä useampia, käy kokonaisuus enimmissä tapauksissa

lausekesarjan kaltaiseksi. Parillinen tahi kahdenpuolinen 4-säkeinen ryhmä., esim.

on rakenteeltaan niin eheä ja täyteläinen, että se enimmiten tekee itsenäisen lausekkeen vaikutuksen. Ainoastaan jonomaisina taikka myös kokoonpanoltaan hajanaisina näin laajat säeryhmät selvästi vaativat liittäytymistä toisiin samankaltaisiin ryhmiin yhtenäiseksi jonomaiseksi lausekkeeksi, esim.



Samoin on asianlaita, jos 4-säkeinen ryhmä on muodostunut 3-säkeisestä ynnä siihen liittyvästä lisäsäkeestä, esim.



Jonomaisen lausekkeen säeryhmät voivat olla vielä 4-säkeistäkin laajemmat. Mutta niiden rakennetta ei tarvitse sen enempää selvitellä, sillä joko ne ovat itsenäisten lausekkeitten kaltaiset, jommoisista selvitys seuraa edempänä, tahi ovat ne vailla kaikkea säännöllisyyttä, niin että lausekkeen yhtenäisyys kokonaan johtuu saman epäsäännöllisen ryhmityksen kertautumisesta.

Harjotuksia.

lh. 123 C. Harjotus 4-iskuisin säkein. Lauseke jonomainen, kussakin ryhmässä 4 säettä.

lh. 123 D. Samoin, vaihtelevin säkein.

sh. 123 c. Lausekkeita tämänlaatuisissa rytmirakenteissa.

Lauluja: *Kk* N:o 3. 80. 101. — 28. — 39.
Uhs N:o 482.
Hlv N:o 124. 131. 162. — 192. 351. — 56.
Snl N:o 11. 348. 65. — 435. 437.

B. Parilliset lausekkeet.

Parillinen lausekemuodostus on lauluissa ja lauluntapaisissa soitinsävellyksissä yleisin. Tämä onkin luonnollista, koska parillinen rakenne juuri edustaa lyyrillistä tunnelmaa. Lausekkeeseen kuuluvat, toisiaan vastaavat säeryhmät voivat itsessään olla rakenteeltaan minkämuotoisia hyvänsä, kunhan ne vain muodostavat selvästi yhdenmukaisen vastineen toisillensa. Laajemmissa sävellyksissä esiintyy parillisten lausekkeitten ryhmärakenne loppumattoman runsain ja moninaisin muodoin. Mutta kaikkien näiden vaihtelevien muotojen pohjana on kumminkin se, joka yksinkertaisimmin ja selvimmin liittyy parillisen rakennelajin pääsävyyn, nimittäin ryhmien muodostuminen kahdesta toisiaan vastaavasta säkeestä. Kun täten kumpikin ryhmä muodostaa eheän säeparin ja näitä taas kaksi sisältyy lausekkeeseen, syntyy siitä *parillinen 4-säkeinen lauseke*, joka esim. kansanlauluissamme tavataan yleisimpänä sävelmärakenteena ja jota täydellä syyllä kaikissa sävellysoppijaksoissa mainitaan ensimmäisenä ja pohjimmaisena itsenäisenä sävellysmuotona. Jopa esitetään asia usein niin yksipuolisesti, että ainoastaan tämänmuotoisia lausekkeita nimitetään „periodeiksi". Kaikki muunlainen lausekerakenne syrjäytetään muka satunnaisina „jonoina" ja „satseina", joiden rytmillisestä laadusta ei tehdä tarkemmin selkoa. Tämä on tietysti aivan erehdyttävää. Mutta jonkinlaisena muotorakenteen normaalimittana on parillisella 4-säkeis-lausekkeella mitä suurin merkitys. Toisten lausekelajien taiteellinen vaikutus on helposti ja varmasti määriteltävissä

sen mukaan miten ne eroavat tästä pohjarakenteesta, aivan samoinkuin säkeitten joukossa 4-iskuinen rakenne ja iskualojen joukossa tasajakoinen spondee ovat toisten rytmilajien keskuksena. Niin myös *Lipps*[1] selittää kaiken laajemman rytmirakenteen lähtökohdan olevan siinä, että yhteen liittyy kaksi rytmiyksikköä, joihin kumpaiseenkin sisältyy kaksi pääiskua.

1. *Ryhmät 2-säkeiset.*

a. *Säeparit yhdenmukaiset.*

Milt'ei yksinomaisena tämä normaalinen rytmirakenne vallitsee tansseissa ja marsseissa sekä muussa henkisesti vähäarvoisessa musiikissa. Sama muodostus, joka lyhyen kansansävelmän vaatimattomissa puitteissa on mitä kaunein ja luontevin, väljähtyy nopeasti vaikutukseltaan, niinpiankuin se levittäytyy laajemmille ja vaateliaammille aloille. Sellaisena sitä nimitetään sattuvasti „nelikulmaisuudeksi", vertaamalla sitä rakennustaiteellisen kuvioimisen alalla y. m. tunnettuun vastaavaan tympäisevään ilmiöön. *Combarieu* selittää väljähtymisen johtuvan siitä, että 4-säkeinen rakenne kyllä itsessään on mielevä ja tyydyttävä, mutta että se semmoisenaan on liian yksinkertainen. „Musiikki ja runous pyrkivät kaunopuheiseen laajentumiseen muodoissansa; ne eivät tyydy ilmaisemaan sanottavaansa ikäänkuin alastomana, vaan kertaavat saman asian runsaammin saneltuna, vaikk'ei kertaus aina toisikaan mitään uutta kuultavaa." Asian ydin lienee ehkä siinä, että taiteellinen tunnelma ei ajan pitkään tyydy pelkkään lyyrillisyyteen; mutta toisenlaisten ainesten ilmaisuun tarvitaan lausekerakenteessakin muuta kuin alinomaista kahden säeparin yhteenkietoutumista. Yksinkertaisissa lauluissa sitävastoin tunnelma ennen kaikkea vaatii lyyrillistä ilmettä mahdollisimman eheänä ja sopusuhtaisena.

[1] Aesthetik, 1903.

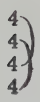
Harjotuksia.

lh. 124 A. Harjotus 4-iskuisin säkein. Lauseke parillinen, säepari kummassakin ryhmässä.
lh. 124 B. Samoin, vaihtelevin säkein.

---

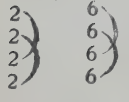
sh 124 A—B. Lausekkeita tämänlaatuisissa rytmirakenteissa.

Lauluja: *Kk* N:o 9. 159. 165. 207. 428. 518. 523. — 15. 22. 54. 81. 206. 235. 410. 434. 466. 467. 474. — 436. — 256. 421. — 192. 193. 371. 454.

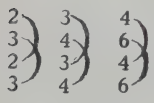


Uhs N:o 108. 313. 518. — 3. 63. 475. — 61. 80. 437. — 31. — 257. 354.
Hlv N:o 111. 132. 141. 247. — 249. — 245.
Snl N:o 61. 62. 216. 416.

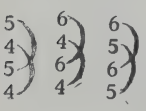
Kk N:o 21. 60. 84. 157. 167. 252. 356. 430. 440. 461. 476. — 353.
Hlv N:o 147. 200. 203. — 251.
Snl N:o 18.



Kk N:o 522.
Hlv N:o 250. — 295. 283.



Hlv N:o 43.
Snl N:o 402. — 267 II. — 57.



Kk N:o 282. — 254.
Hlv N:o 323. 338. — 2.
Snl N:o 20.

b. *Säeparit erimukaisiksi muunnetut.*

Säännölliseen 4-säkeiseen „nelikulmaisuuteen" vaatii sävelkorva vaihtelua tavalla tahi toisella, niinpiankuin tunnel-

man laatu vähänkään poikkeaa lyyrillisyyden yleisimmästä sävylajista. Huomattavaa vaihtelua tuottaa jo säkeitten erilainen iskumäärä esi- ja jälkisäkeissä, jopa sekin että säkeet eivät ainakaan ole 4-iskuisia. Suuremmassa määrässä häiriytyy tunnelman lyyrillinen tyyneys, jos itse säeparit rytmimuuntelun kautta eriävät toisistaan. Muuntelua aiheuttaa se, että iskualojen rakenne tahi lukumäärä on toisessa säeparissa erilainen kuin edellisessä. Lausekkeen kokonaissävy saa eri vivahteen sen mukaan, koskeeko muuntelu koko säeparia vai ainoastaan jompaakumpaa sen säettä. Edellisessä tapauksessa ovat kummassakin säeparissa säkeet tavallisesti keskenänsä jotenkin yhtäläiset; lausekkeen kokonaisuuden muodostaa silloin ikäänkuin vain yksi säepari, jonka kumpainenkin säe on erikseen kerrattu. Siten seuraa kahta esisäettä kaksi jälkisäettä. Parillisen lausekerakenteen eheys voi tämän kautta häiriytyä niin tuntuvasti, että se tekeekin vain hajanaisen 4-säkeisen ryhmän vaikutuksen, jonka välttämättä tulee liittyä toisiin samanlaisiin ryhmiin, jonomaiseksi lausekkeeksi. Kumpi rakenne on kulloinkin säveltäjän tarkottama, jää makuasiaksi, ellei rakenteen laatua ole merkitty nuotteihin.

Lauluja: *Kk* N:o 186. 260. — 200. 225. 524.
Hlv N:o 31.
Snl N:o 234.
Sks II: 2. 4. 5. 7.

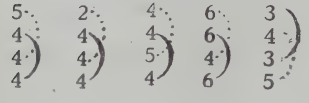
lh. 125. sh. 125 A—B. } Harjotuksia tämänlaatuisissa lausekerakenteissa.

Jos ainoastaan jompikumpi säkeistä on muunnoksen alainen, käy lausekkeen rakenne 3-säkeisen kaltaiseksi, johon on liitetty koho-, väli- tahi ylisäe. Säeparien melodinen vastaavaisuus saattaa lausekkeen kumminkin tuntumaan selvästi parilliselta. Täten ilmenevä rytmillisten ja melodis-

ten ainesten ristiriitaisuus voi usein vaikuttaa suorastaan hajottavasti lausekkeen koossapitoon. Silloin se ei pääse eheään taiteelliseen ilmeeseensä, paitsi jos se kertautumalla muodostuu jonomaisen lausekkeen ryhmäksi.

Muunnoksen aiheuttajana esiintyy usein pelkkä iskualojen harventuminen, mutta toisinaan myös iskumäärän vaihtelu. Välistä käy vaikeaksi ratkaista, kumpi muunnos on kysymyksessä, kun ei tahtijako ilmaise sen laatua. Harventuminen tulee kysymykseen etenkin lausekkeen lopussa.[1] Harvennusta sisältävien säkeitten säenumerot merkitsemme tavallista isommiksi.

Lauluja: *Hlv* N:o 51. 89. 178. — 140. — 110. — 196. 353.



Hlv N:o 217 b. — 296. — 313. — 310.
Snl N:o 253.

lh. 126.
sh. 126. A—B. } Harjotuksia tämänlaatuisissa lausekerakenteissa.

c. *Säeparit kertautumalla laajennetut.*

Rytmimuuntelun aiheuttama säeparien erimukaisuus kuuluu poikkeusilmiöihin, ja se tuottaa tuntuvaa levottomuutta lausekkeen kokonaisvaikutukseen. Rauhoittavasti vaikuttaa sitävastoin jommankumman tahi kumpaisenkin säeparin kertautuminen. Sen kautta nimittäin parillinen rakenne pääsee runsaampaan ilmaukseen, kun lausekkeeseen kuuluvat ryhmätkin täten vielä jakautuvat kahteen toisiansa vastaavaan alaryhmään. Myös kertauksesta johtuva lausekkeen laajennus vahvistaa lyyrillisen sävyn levollisuutta ja saattaa lausekkeen kokonaisvaikutuksen entistä täyteläisemmäksi.

[1] Ks. siv. 254.

Kertaus on enimmiten rytmillisesti täysin yhdenmukainen; mutta melodisesti se usein on muunnettukin, etenkin päätöksen kohdalla.

Jälkisäeparin kertaus tuottaa enemmän levon sävyä kuin esisäeparin. Ehein yhtenäisyys johtuu tietysti molempien säeparien kertautumisesta. Kansanlauluissamme on tämänlainen lausekkeen laajennus mitä tavallisimpia ilmiöitä.

Harjotusliikkeissä ilmaistaan säeparin (ja säeryhmän) kertautuminen siten, että sen esitys jaetaan solistin ja kuoron kesken. Jos esim. kumpikin säepari on kerrattava, suorittaa A-joukon solisti (a) 1. säeparin ja koko A-joukko sen kertauksen, jonka jälkeen kerrattu jälkisäe samaten jakautuu B-joukon ja sen solistin (b) kesken. Jos lauluesityskin samoin muodostetaan soolojen ja kuorojen vuorotteluksi, voi yksinkertainen sävelmä tulla vaikutukseltaan varsin vaihtelevaksi. Liikkeissä tarjoutuu täten entistä runsaampi tilaisuus ylimääräisten, vapaasti valittavien (x-) liikkeiden sovelluttamiseen, esim.

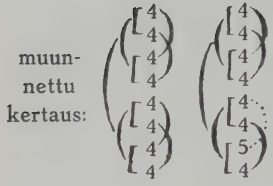
a.	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	4.	1.			(x)
A.	(x)				(x)				1.	2.	3.	4.
Kädet: K^1												
B.	(x)		(x)		(x)		(x)		(x)			
b.	(x)		(x)		(x)		(x)		(x)			

(x)										
1.	2.	3.	4.	1.						
		K^-	L^y	L^a	K^1					
(x)				(x)						
(x)				1.	2.	3.	4.	1.	j. n. e.	

lh. 127.
sh. 127 A—D. } Harjotuksia tämänlaisissa lausekerakenteissa.

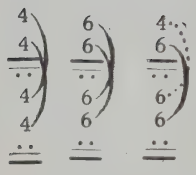
Lauluja: *Kll* N:o 19. 29. 52. — 83.
Hlv N:o 275. 352.
Snl N:o 73. 98. 136. 265 IX. 274. 327. 335. 346. 353. 355. 399. 420. 438. – 340.

kertaus ilman muunnosta:

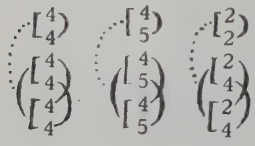


muunnettu kertaus:

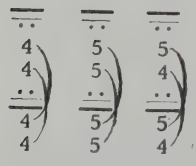
Kk N:o 216. 230. 236.
Uhs N:o 231. — 232. — 316. — 41. 52.
Kll N:o 20. 33. — 84.
Hlv N:o 135. 172. 332. — 342 a. — 189. 346.
Snl N:o 139. 251. 345. 354. 372. — 337. — 56. 396.



Kll N:o 16. 62. — 69. — 85.
Hlv N:o 183. — 146.
Snl N:o 13. 72. 89. 95. 104. 341. 352. 362. 388. 390. 426. — 267 IV. 304. 413. — 91. 334. 356. 357. — 373. 415. —



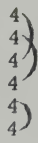
Hlv N:o 326. — 17. 173.
Snl N:o 281. 302. 330. — 279. 347. 378. — 307. 349.



Kk N:o 57. 116. — 448. — 111.
Uhs N:o 449. — 73.

Kuten esimerkeistä havaitaan, on harvinaisinta kerrata yksistään edellinen säepari jättäen jälkimäisen kertaamatta.

Lauseke tekee tämänmuotoisena helposti sen vaikutuksen, kuin olisi kysymyksessä tavallinen 4-säkeinen lausekerakenne, johon on lisäryhmänä liittynyt ylimääräinen säepari, esim.



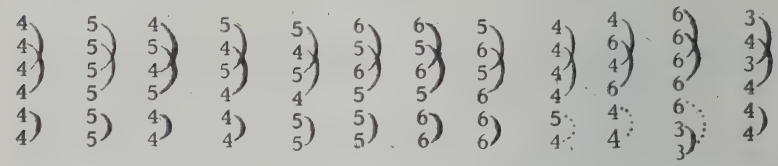
Silloin edellinen säepari kertauksineen muodostaisi varsinaisen lausekkeen ja jälkimäinen säepari esiintyisi lisäryhmänä. Tämä vaikutus käy vielä ilmeisemmäksi, jos jälkimäinen säepari ei ole rytmillisesti täysin edellisen kaltainen tahi jos edellinen säepari kertautuu melodisesti muunnettuna. Jos edellisen säeryhmän melodinen päätös on riittävän ponteva, tuntuu lauseke siihen loppuvan ja jälkimäinen säeryhmä on ilmeisesti lisäryhmän luonteinen. Mutta jos mainittu päätös ei tunnu kyllin ratkaisevalta, jää lausekkeen kokonaisvaikutus keskivälille molempia rakennelajeja. Käymättä yksityiskohtaisesti ratkaisemaan, kummalle puolelle vaaka kallistuu kussakin tapauksessa, merkitsemme tähän sellaisia lauluja, joiden rakenne täten jää kahden erilaisen tulkinnan alaiseksi. Niitä tavataan etenkin koraaleissa, joiden muodostuksessa täten heijastuu, tosin pienoiskoossa, eräs huomattavimmista antiikkisen ja keskiaikaisen runouden muotorakenteista *(strofe, antistrofe* ynnä *epodos* — *Stolle, Gegenstolle* ynnä *Abgesang).*

(kertaus ilman muunnosta)

Lauluja: *Kk* N:o 79. 119. 163. 180. 194. — 372. — 47. 176. 339.
Uhs N:o 79. 431. 534. — 67.
Kll N:o 38.
Hlv N:o 14. 38. 52. 83. 126. 139. 152. — 122. 229. — 73. — 216 a.
Snl N:o 387. — 436.

(muunnettu kertaus)

Kk N:o 300. — 399. — 68.
Uhs N:o 7. — 202. — 491. 520.
Hlv N:o 25. 55. 87. 156. 164. 209. 216 b. 226.
— 26. 113. 337. — 244. — 120.
Snl N:o 47. 66. 125. 143. 153. 267 VI. 384.
— 3. 46. 68. 321. — 205.



d. *Lauseke lisäsäkeitten laajentama.*

Lisäsäkeitten kautta tunnelma-aaltoilu läikkyy yli totuttujen äyräittensä. Luontevimmin ja rauhallisimmin ne vaikuttavat lausekkeitten lopussa, antaen pontta sävelkulun saavuttamalle päätökselle ja ikäänkuin alleviivaten sen lopputuloksen. Lausekkeen alussa tahi keskellä ne tuottavat jännittävää odotusta tahi levottomuutta. Lisäsäkeitten eri lajeista ovat senvuoksi *ylisäkeet* tavallisimmat, *koho-* ja *välisäkeet* harvinaisemmat. Ylisäkeet esiintyvät enimmiten joko yksinänsä tahi säeparittain; harvemmin yliryhmään kuuluu useampia säkeitä, paitsi milloin itse lauseke on rakenteeltaan tavallista laajempi. Esityksen puolesta lisäsäkeet vaativat erikoista huomiota, ikäänkuin alleviivaamista, kuten puheessakin ajatuksen loppuponsi lausutaan erityisellä äänenpainolla.

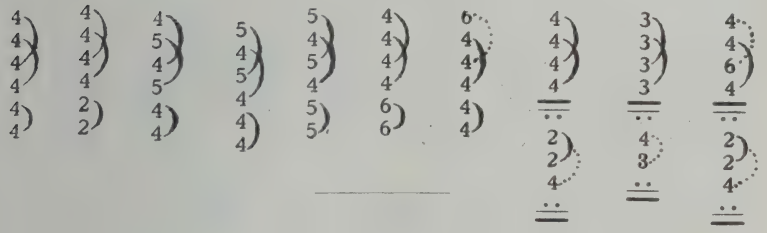
Ylisäkeet liittyvät lausekkeeseen kiinteimmin, jos lausekkeen melodinen päätös sitä ennen on jäänyt ratkaisemattomaksi. Mutta selvimmin ne ilmenevät erikoismerkityksessään, jos ne rytmirakenteeltaan eroavat edellisistä säkeistä tahi jos lausekkeen päätös on ratkaisevaa laatua jo semmoisenaan, ilman ylisäkeitä. Olemme edellä [1] osottaneet,

[1] Siv. 367.

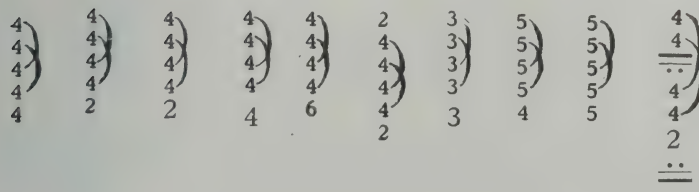
miten eräissä tapauksissa lausekerakenne antaa aihetta kahdenlaiseen käsitykseen, milloin ylisäkeet kovin tuntuvasti liittäytyvät lausekkeen muihin ryhmiin.

lh. 128.
sh. 128 A—D. } Harjotuksia tämänlaisissa lauserakenteissa.

Lauluja: *Kk* N:o 8. 40. 42. 520.
Uhs N:o 43. 116.
Kll N:o 37.
Hlv N:o 53. 70. 228. 336. — 5. 125. — 314. — 9. 103. 137.
Snl N:o 75. 167. 202. 336. 385. — 28.

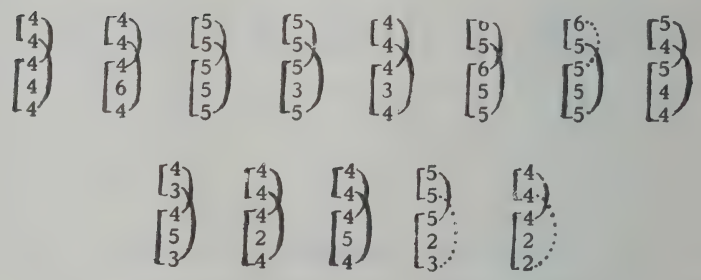


Kk N:o 16. 100. 488. — 130. 462. — 135.
Kll N:o 94.
Hlv N:o 8. 47 a. 86. 118. 130. 133. 257. 341. — 69. 157. 179. 191. — 32. — 177. — 198.
Snl N:o 16. 45. 79. 86. 223. 226. — 198. — 93. 400. — 144.

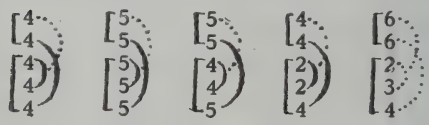


Jos ylisäkeitä on vain yksi, voi sekin yhtyä niin kiinteästi edellisen ryhmän säkeisiin, että se voidaan yhtähyvin käsittää siihen kokonaan kuuluvaksi. Silloin on lausekkeen jälkimäinen säeryhmä 3-säkeinen. Riippuen säkeitten keskinäisistä rytmillisistä ja melodisista suhteista muodostuu lausekerakenne erilailla, joko niin että jälkimäisen säeryhmän keskessä esiintyy *välisäe*, tahi niin että kaksi säettä lähemmin liittyy toisiinsa saaden kolmannesta yhteisen vastineensa.

Lauluja: *Kk* N:o 75. 85. 144.
Uhs N:o 441. — 16. — 217. 242.
Kll N:o 114. — 108.
Hlv N:o 253. 259. 348. — 61.
Snl N:o 7. 44. 283. 299. 312. 339. — 26. 51. 269.



Kk N:o 13. 244. — 366. — 209.
Kll N:o 73. 96.
Hlv N:o 104. 174. 188 a. — 3. 49. 59. — 148.
Snl N:o 215. 338. 351.
Sks II: 10. 11. 16.



Jommankumman tahi kumpaisenkin säeryhmän kertautumisen kautta tämänlainen lausekerakenne laajenee varsin

täyteläiseksi. Etenkin tavataan edellisen säeryhmän kertausta; sekä koraaleissa että muissa lauluissa se on niin yleistä, että senrakenteiset 7-säkeiset sävelmät muodostavat oman erikoisen ryhmästönsä. Jos kertaus on muunnettu, lähenee sävelmän muoto 3-taitteista sikermärakennetta. [1]

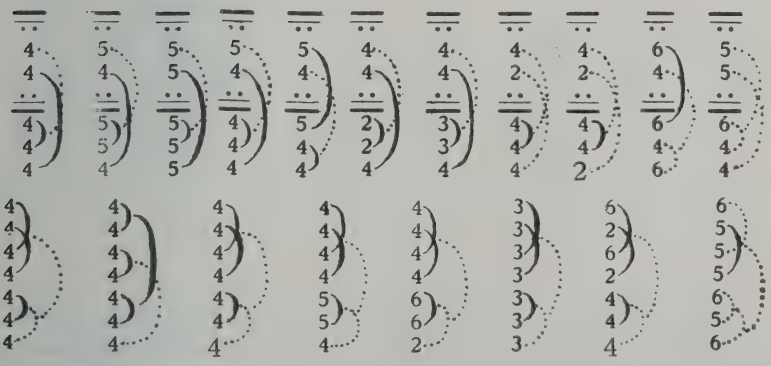
Lauluja: *Kk* N:o 25. 51. 107. 112. 136. 139. 150. 153. 168. 173. 183. 210. 211. 213. 220. 233. 234. 239. 249. 250. 273. 275. 323. 348. 375. 424. 456. 473. 529. 530. — 46. 64. 102. 127. 324. — 11. 24. 69. 197.

Uhs N:o 112. 122. 367. 530. — 38. 374. 401. — 82. 386. 512. — 74. 275. — 66. 372. 531. — 76.

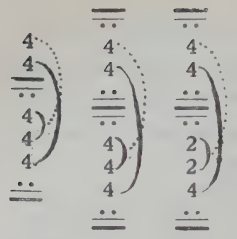
Hlv N:o 12. 15. 40. 58. 93. 182. 202. 282. 349 a. — 18. 46. 77. 168. 285. 315. 333. — 167. 281. 300. 340. — 41. 224. — 95. 106. 176. 210. 232.

Snl N:o 12. 33. 64. 203. 254. 320. 333. 371. 391. — 6. 23. 169. 186. — 84. 225. 326. 363. — 17.

Sks II: 73.



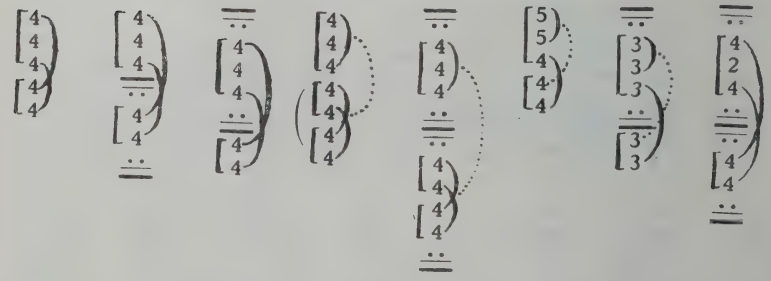
[1] Ks. siv. 396.



Kll N:o 53.
Hlv N:o 184. 321. 344.
Snl N:o 235. 432. — 271.
Sks II: 92.

Tämänlaiset 5- (ja 7-) säkeiset rakenteet ovat ryhmitykseltään siksi epätasaiset, että ne harvoin esiintyvät yksikseen, itsenäisenä kokonaisuutena. Enimmiten niitä tavataan lausekkeina laajempien rytmiyksikköjen yhteydessä tahi kertautuvina jonomaisen lausekkeen säeryhminä. Samoin on asianlaita, jos 3-säkeinen ryhmä käy 2-säkeisen edellä. Jonkun verran rytmirakenne tasottuu sen kautta, että kumpikin säeryhmä omalta osaltaan kertautuu. Joskus voi täten laajentunut ryhmä vielä kertauksineenkin toistua.

Lauluja: *Kk* N:o 55.
Kll N:o 27. 98.
Hlv N:o 117.
Snl N:o 117. 267, X. 272. — 267, III.
Sks II: 199. 202.

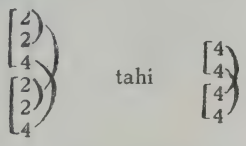


Jos välisäkeet sijoittuvat molempain säeparien väliin, lausekkeen keskelle, muuttuu rakenne kahdenpuoliseksi. Siitä seuraa edempänä tarkempi selvitys.

2. *Ryhmät 3-säkeiset.*

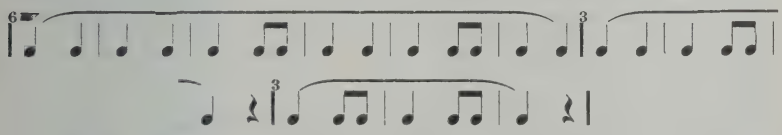
Jos 4-säkeisen parillisen lausekkeen kumpaiseenkin säepariin liittyy lisäsäe vastaavilla kohdilla, syntyy rakenteeseen 2 yhdenmukaista 3-säkeistä ryhmää. Tämänlainen 6-säkeinen lauseke on vaikutukseltaan monipuolinen ja samalla hyvin sopusuhtainen. Siinä ryhmien 3-jakoisuus ja lausekkeen 2-jakoisuus yhtyy, „toisiaan täydentäen, eheäksi kokonaisuudeksi". [1] Sisäiseltä rakenteeltaan ovat tämänlaatuiset säeryhmät pääasiassa kahta lajia. Niihin kuuluvista kolmesta säkeestä on tavallisesti kaksi keskenänsä yhdenmukaista, joiden vastakohtana kolmas sijoittuu joko niiden *jälkeen* (tahi eteen) taikka *väliin*.

Soitinsävellyksissä yleinen lausekerakenne muodostuu kahdesta säeryhmästä, joissa kummassakin kahta 2-iskuista säettä seuraa yksi 4-iskuinen. Yleisen tahtimerkinnän tähden tämä rakenne helposti sekottuu 4-säkeiseen, jossa kaikki säkeet ovat 4-iskuiset.



Ainoastaan aihemuodostelua tarkaten päästään lausekkeen laadusta varmasti selville.

Toinen usein tavattava parillinen 6-säkeinen lausekerakenne muodostuu n. s. heksametrisen ja pentametrisen runomitan pohjalle. Sen säeryhmissä on kaksi 3-iskuista säettä ja niiden edellä yksi 6-iskuinen, esim.



Kertausten ja lisäsäkeitten laajentamina kehittyvät parilliset 6-säkeiset lausekkeet vieläkin täyteläisemmiksi ja ilmeik-

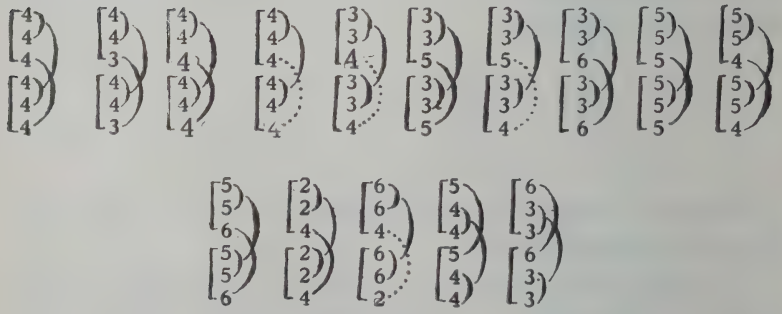
[1] Lipps.

käämmiksi, säilyttäen kiinteän koossapitonsa. Ainoastaan rytmilliset muunnokset toisiaan vastaavissa säkeissä saattavat lausekkeitten tasapainon horjumaan, niin että ne silloin mieluummin käsitetään jonomaisten lausekkeitten kertautuviksi säeryhmiksi.

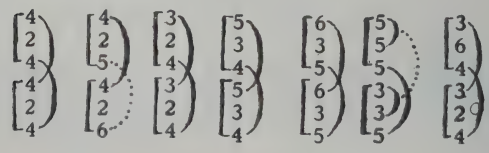
Harjotuksia.

lh. 129.
sh. 129 A—B. } Harjotuksia tämänlaisissa lausekerakenteissa.

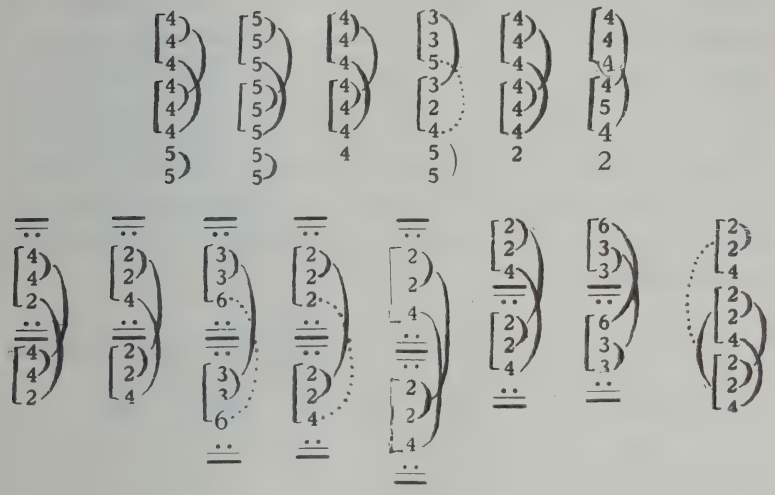
Lauluja: *Kk* N:o 17. 91. 93. 214. 228. 343. — 287. — 45. 48. 241. 246. 291. 468.
Uhs N:o 120. 246. — 358. 484. — 133. — 255.
Hlv N:o 84. 96. 100. 101. 116. 231. 293. — 219. 263. — 28. — 212. 225. 319.
Snl N:o 53. 63. 107. 138. 176. 191. — 2. — 54.



Kk N:o 181. 395. — 333. 379.
Uhs N:o 342.
Hlv N:o 215. — 62. 279.
Snl N:o 21. 71.



Kk N:o 494. — 94.
Kll N:o 95.
Hlv N:o 21. 98. 298. 311. — 213. 255. 265.
Snl N:o 10. 41. 229. 365. — 440. — 200. 306.



3. *Ryhmät 3-säkeistä laajemmat.*

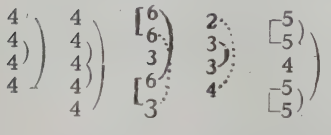
4-säkeiset ja sitä laajemmat säeryhmät muodostuvat parillisissa lausekkeissa, kuten jonomaisissakin, yleensä samalla lailla kuin vastaavanlaajuiset itsenäiset lausekkeet. Poikkeustapauksissa, etenkin laajempien rytmiyksikköjen yhteydessä, tavataan myös vapaammin ja hajanaisemmin muodostuneita säeryhmiä. Mutta näiden rakenteen taiteellinen merkitys perustuu kokonaan siihen, että se johdonmukaisesti kertautuu, esiintyen parillisen lausekkeen kumpaisessakin säeryhmässä.

C. Kahdenpuoliset lausekkeet.

Kahdenpuolisen lausekerakenteen yksinkertaisimmat muodot johtuvat siitä, että kahden toisiaan vastaavan säkeen tahi säeparin väliin sijoittuu 1- tahi useampisäkeinen väliryhmä. Ainakaan ei tavallisissa lauluissa juuri esiinny sen mutkikkaampia rakenteita. Suurissa soitinsävellyksissä sitävastoin tavataan kahdenpuolisia lausekkeita lukemattomin eri muodoin, kuten mahdollisuudetkin tässä lausekelajissa ovat suorastaan rajattomat. Esitykseen nähden on otettava huomioon, että kahdenpuolisen rakenteen keskus sisältää sen sävelellisen ytimen. Siksi sen tulee riittävästi erottautua ympäristöstään, esim. niin että se esitetään voimakkaammin taikka hiljemmin.

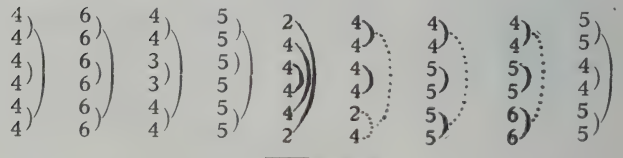
lh. 130.
sh. 130 A—B. | Harjotuksia tämänlaisissa lausekerakenteissa.

Lauluja: *Kk* N:o 296. 313. 347. 350. — 391.

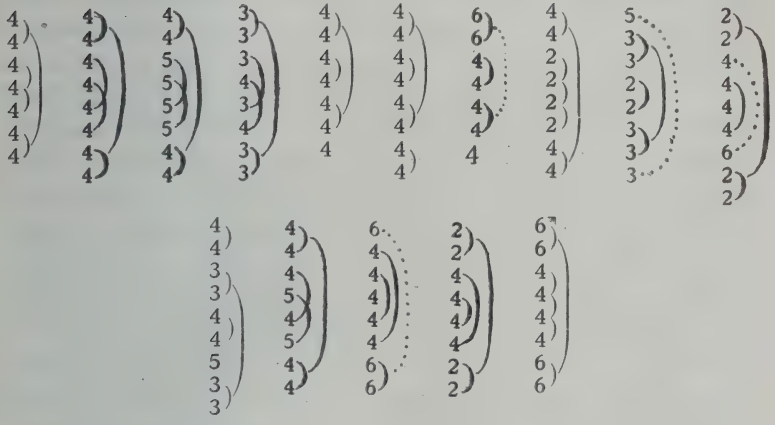


Uhs N:o 344.
Kll N:o 40.
Hlv N:o 107.
Snl N:o 199.
Sks II: 19.

Kk N:o 78. 103. 174. 177. 392. — 458. — 71.
Uhs N:o 1. 394. — 265. — 58.
Kll N:o 11. 61. 105.
Hlv N:o 37. 39. 161. 180. 194. 197. 284. — 34. 136. 211. 230. 334.
Snl N:o 50. 80. 174. 236. 244. 284. 369. 377. — 42. 423.
Sks II: 12. 17. 47. 58. 183. 234.



Kk N:o 26. 29. 33. — 2. 349.
Uhs N:o 27. — 29. 33.
Kll N:o 92. 113.
Hlv N:o 50. 97. 119. 128. 158. 233. 328.
Snl N:o 219. 295. 375. 408. — 102. 141. — 131. 147.



D. Poikkeusrakenteiset lausekkeet.

Säkeitten vastaavaisuus jonomaisten, parillisten ja kahdenpuolisten lausekkeitten säeryhmissä ei aina ole aivan täsmällinen, kuten on voitu havaita edellä luetelluista esimerkeistä. Joskus on iskualojen laajuus erilainen, toisinaan taas iskujen lukumäärä. Säkeitten vastaavaisuus käy silloin kuitenkin melodisesta sävelkulusta selvästi ilmi. Tämänlaiset rytmimuuntelut johtuvat siitä, että sävelaiheet kertautuessaan voivat laajentua tahi supistua. Tämmöiset säännöttömyydet lausekerakenteessa vaikuttavat usein miellyttävän vaihtelun lailla; mutta toisinaan ne saattavat rakenteen tasapainoisuuden niin huomattavasti horjumaan, että tarvitaan erityisiä keinoja sen korvaamiseksi.

Ensi sijassa tulevat tässä kohden *lisäsäkeet* kysymykseen. Ne esiintyvät luontevasti edelläkäyvän sävelaiheen kertauk-

sena tahi muunnoksena. Sijoittumalla sopiville kohdille lausekkeessa lisäsäkeet korvaavat ja täydentävät mitä kokonaisvaikutukseen on tullut epätasaisuutta varsinaisten säkeitten ja säeryhmien laajentumisesta tahi supistumisesta.

Toisena keinovarana esiintyy n. s. „ellipsi" eli *säesolmu.* Se syntyy kahden säkeen yhteennivoutumisesta, siten että jälkimäinen säe alkaa jo ennen edellisen päättymistä. Tämä on yksiäänisissä sävelmissä mahdotonta, mutta moniäänisessä musiikissa se käy helposti päinsä. Niinpä esim. säestyksessä voi uusi melodisesti esillepyrkivä säe alkaa jo pääsävelmän viimeisen iskuparin ajalla, niin että viimeinen tahi viimeisen edellinen isku samalla on säestyssäkeen pääiskuna (esim. *Schubert:* Die schöne Müllerin N:o 4). Polyfonisessa tyylissä on eri äänillä läpeensä itsenäinen, toisistaan riippumaton säejako. Siinä muodostuu alinomaisista säesolmuista ikäänkuin yhtenäinen verkkokudos. Säesolmu on yleensäkin mitä tärkeimpiä keinoja jännityksen aikaansaamiseksi. On ikäänkuin ei aika riittäisi säkeen säännölliseen levolliseen päättymiseen, vaan sävelvirta aaltoilee uhkuvalla voimalla eteenpäin, syrjäyttäen esteet tieltään. Laajemmissa sävellyksissä tavataan säesolmuja etenkin lausekkeitten rajalla. Lausekkeet kietoutuvat silloin toisiinsa „niinkuin renkaat ketjussa". [1]

Olemme tutustuneet monenlaisiin taidekeinoihin, joiden avulla lausekerakenteet voivat vapautua säännöllisen vastaavaisuuden pakosta ja kuitenkin saavuttaa riittävää tasasuhtaisuutta ryhmityksessään. Mutta vapaimmin ja monipuolisimmin lausekkeet pääsevät muodostumaan, kun niitä liittyy useita yhteen uudeksi kokonaisuudeksi laajemman rytmiyksikön puitteissa. Silloin ne voivat korvata ja tasottaa toinen toistensakin epäsäännöllisyyksiä, eikä mikään estä niiden rakennetta taipumasta kaikkien tunnelmavivahteitten mukaisesti, jotka sävellyksen kulussa seuraavat toisiaan.

[1] Combarieu.

V LUKU.

Sikermä.

Lausekkeen avulla pääsee tunnelmaliike sävelissä täyteläisesti ilmenemään, sitä monipuolisemmin mitä runsaammaksi lauseke on rakenteeltaan muodostunut. Tunnelman *eheys* saa siten täyden sävelellisen ilmaisun. Mutta tunneelämän sisältämät *vastakohtaisuudet* pääsevät vain heikosti kajastamaan. Niiden ilmentämiseksi tulee lausekkeitten yhtyä lähinnä korkeamman rytmiyksikön, nimittäin *sikermän* puitteisiin. Sikermälle ominaista on siis vastakohtaisten rytmillisten ja tonalisten ainesten esille saattaminen ja niiden sulattaminen täydeksi kokonaisuudeksi.

Sikermissäkin esiintyy rakenteen pohjana kolme muodostuslajia: jonomainen, parillinen ja kahdenpuolinen. Senmukaisesti nimitämme sikermämuotoja

A) **säkeistösikermiksi** (rakenne jonomainen),
B) **2-taitteisiksi sikermiksi** (rakenne parillinen) ja
C) **3-taitteisiksi sikermiksi** (rakenne kahdenpuolinen).

A. Säkeistösikermä.

Jonomainen sikermä muodostuu lausekkeen yhtämittaisesta kertautumisesta. Täten kertautuvia lausekkeita nimitämme *säkeistöiksi*. Jos lauseke kertautuu vain yhden kerran, ei sikermän rakenteeseen vielä tule jonomaisuuden sävyä, vaan sen vaikutus jää parillisen kaltaiseksi. Onkin sentähden mitä yleisintä, että kansanlauluista ja muista sen-

tapaisista sävelmistä esitetään 3 säkeistöä perätysten. Mutta tietysti suurempikin lukumäärä tulee kysymykseen, milloin vain laulun sanojen sisällys on kyllin mielenkiintoinen. Säkeistösikermiä ovat enimmät kansanlaulumme ja koraalimme. Suurin osa niistä lauluista, joita olemme maininneet esimerkkeinä eri lausekerakenteista, jakautuu säkeistöihin siten, että kussakin säkeistössä kertautuu tarkalleen sama sävellauseke.[1]

Kertauksen ei kuitenkaan tarvitse olla aivan tarkka. Eri säkeistöjen sanamuoto aiheuttaa pieniä rytmillisiä eroavaisuuksia, ilman että niitä edes miksikään muunnoksiksi havaitaan. Mutta tuntuvampaakin muuntelua voi sävelmä sietää sekä melodisessa että rytmillisessä suhteessa, niin että sen ohella kuitenkin säilyy tietoisuus saman lausekkeen kertautumisesta. Muuntelut tuntuvat vain satunnaisilta poikkeamisilta, ilman muuta taiteellista merkitystä, kuin minkä vaihteleminen semmoisenaan tuottaa. Poikkeuksena on tässä suhteessa vain *viimeinen* säkeistö, joka runsaamman muuntelun kautta muodostuu koko sikermän huippukohdaksi. Jonomaiseen sikermään voi liittyä myös erityinen *ylilauseke*, joka kokonaan eroaa edellisistä säkeistöistä. Ylilausekkeen asemesta voi sikermää päättämässä esiintyä myös pelkkä yliryhmä tahi ylisäe. Esityksessä sikermän loppupäätös aina vaatii erikoista sävyä, joko kiihtyvää tahi talttuvaa.

Erityinen sävellyslaji on *muunnelmasikermä* eli „variatsionimuoto", jossa jokainen säkeistö on muunnos edellisestään ja jossa tunnelma siten säkeistö säkeistöltä vaihtuu ja kehittyy, saapuakseen lepokohtaansa sikermän lopussa. Esimerkkinä tästä mainittakoon Beethovenin suuremmoiset c-molli-pianovariatsionit.

Harjotusliikkeissä ilmaistaan lausekkeitten rajat siten, että ennen uuden lausekkeen alkamista tehdään käännös

[1] Kuten jo on mainittu, on joskus vaikea ratkaista, sisältääkö säkeistö eheän lausekkeen vaiko pelkästään säeryhmän. Sen mukaan on laulun kokonaisuus joko säkeistösikermä tahi jonomainen lauseke. — Ks. siv. 357, 359, 363, 364, 367, 369, 372, 374.

oikeaan tahi vasempaan ja liikkeet niinmuodoin suoritetaan *eri suuntaan* kuin edellisessä lausekkeessa. Säkeistösikermässä on käännös joka kerta tehtävä samalle puolelle, paitsi viimeisellä kerralla päinvastaiselle.

lh. 131. } Harjotuksia tämänlaatuisissa sikermärakenteissa.
sh. 131. }

B. Kaksitaitteinen sikermä.

Jos säkeistösikermä sisältää vain 2 yhtäläistä lauseketta, käy kokonaisvaikutus levolliseksi, kuten parillisessa rakenteessa ainakin. Sen voi helposti havaita, jos esim. kansanlaulusta tahi virrestä esitetään vain 2 säkeistöä perätysten. Jälkimäinen säkeistö on ikäänkuin edellisen syventynyt kertaus; sävelkulku on sama, mutta esitys vaatii enemmän ilmettä ja lämpöä. Kuitenkaan ei sikermän rakenne semmoisenaan vielä täten saavuta 2-taitteisen vaikutusta. Pikemmin tuntuu pelkästään satunnaiselta, että säkeistöjä osuu olemaan 2 eikä 3 tahi useampia. Parillinen sikermärakenne vaatii yleensä tuntuvampaa vastakohtaisuutta lausekkeittensa kesken, jotta kokonaisuuden tuottama levollisuus esiintyisi siitä johtuvan jännityksen tasottajana. Tämä aikaansaadaan melodisilla ja harmonisilla keinoilla tavallisimmin siten, että kumpikin lauseke alkaa pääasiallisesti samanlaatuisena, mutta päättyy eri tavalla, edellinen ikäänkuin kysyvästi, jatkoa vaatien, jälkimäinen ratkaisevasti ja lepuuttavasti. Lausekkeitten melodinen eroavaisuus voi joskus olla alusta pitäinkin varsin tuntuva. Kuitenkin voi kaksi yhtäläistäkin lauseketta aikaansaada tarvittavan jännityksen, jos lausekkeitten päätös on ratkaisematon ja niihin senvuoksi vielä liittyy yhteinen ylisäe, yliryhmä tahi ylilauseke. 2-taitteisia sikermiä voimme sopivasti nimittää myös *parisikermiksi.*

lh. 132. } Harjotuksia tämänlaatuisissa sikermärakenteissa.
sh. 132. }

Lauluja: *Kk* 187. — 86. 331.
Uhs N:o 128.
Kll N:o 55. 93. 103.
Hlv N:o 33. 48. 154. 236. 277.
Snl N:o 19. 48. 67. 121. 135. 232. 259. 275. 286. 310. 343. 394. 419. — 15. 162. 233. 267, XIII. 314. 344. 359. 364. 409.

17. ja 18. vuosisadan sarjasävellyksissä esiintyy eräänlainen 2-taitteinen sikermämuoto, joka saavutti kauneimman kukoistuksensa Bachin „sviiteissä", mutta senjälkeen kadotti kehitys- ja elinkykynsä. Siinä lausekkeet ovat enimmiten varsin laajat ja ne kerrataan kumpainenkin erittäin. Edellinen lauseke päättyy dominantin sävellajiin, josta jälkimäinen taas vähitellen palautuu pääsävellajiin. Yhteinen aihekudos pitää lausekkeet keskenään koossa, ja polyfoninen ääntenkulku peittää rakenteen höllyyden. Tarvittiin suuren Bachin nero luomaan taiteellisesti arvokasta musiikkia näin heikon muotorakenteen puitteissa. Täydellä syyllä tämä sikermälaji on jäänyt historiallisen kehityskulun aiheuttamaksi välimuodoksi, joka homofonisen tyylin päästessä etualalle sai jättää sijansa elinvoimaisemmalle 3-taitteiselle rakenteelle.

C. Kolmitaitteinen sikermä.

Alemmissa rytmiyksiköissä on tasajakoisuus rakenteen varsinainen perustus. Tämän johdosta se käytännössä on kolmijakoisuutta yleisempi. Niin on esim. tavallisin säerakenne 4-iskuinen; samoin on lausekerakenteen normaalimuoto 4-säkeinen. Toisin on asianlaita sikermärakenteessa ja sitä laajemmissa rytmiyksiköissä. Näissä vallitsee kolmijako ylinnä. Syytä tähän ilmiöön ei ole vaikea löytää.

Kun sävellys rajoittuu verrattain ahtaisiin puitteisiin, on sen yleinen sävy lyyrillinen, aniharvoin draamallinen; samoin on asianlaita runoudessakin. Mitä laajemmaksi sävellys avartuu muotonsa puolesta, sitä moninaisemmat vastakohtaisuudet ilmenevät myös sen sisällyksessä; ja samassa määrässä käy työlääksi sulattaa niitä lyyrillisen tunnelman levolliseen yhtenäisyyteen. Ainesten ristiriitaisuus tuottaa jännitystä, joka vaatii vastapainoksensa tosidraamallista johdonmukaisuutta. Jos säveltäjä jättää jännityksen liian vähälle, käy laajempimuotoinen sävellys laimeaksi ja väsyttäväksi. Olemme jo selvitelleet, miten juuri kahdenpuolinen eli kolmijakoon perustuva muotorakenne soveltuu draamallisen jännityksen ja kiinteän keskityksen ilmaisijaksi. Toisiaan vastaavat ääriryhmät tahi -lausekkeet ovat kuin kaksi pilaria, ja keskimäinen on niinkuin niiden kannattama holvikaari. Pienoiskoossa tämä rakennemuoto selvästi esiintyy jo kahdenpuolisissa lausekkeissa ilmeeltään mitä runsaimpana ja vaihtelevimpana.

Sikermän jako „taitteisiinsa" ei kuitenkaan aina pidä yhtä lausekeryhmityksen kanssa. Rakenteen perusmuotona kyllä esiintyy sellainen sikermä, jossa kukin taite sisältää yhden lausekkeen. Mutta kertauksen tahi muuntelun avulla saadaan taitteeseen 2 lauseketta. Jopa esiintyy erinäisissä tapauksissa yhdessä taitteessa kaksi aivan erilaistakin lauseketta, jotka vain yleisen tunnelmansa puolesta ovat toistensa vastineina, olematta aiheittensa taikka säeryhmityksensä puolesta yhtäläiset. Toiselta puolen tavataan myös „typistettyjä" taitteita, jotka sisältävät vain säeparin tahi yhden ainoan säkeen. Useimmiten ne lausekerakenteen puolesta liittyvät toisiin taitteisiin, niin että silloin kaksi tahi kolme taitetta yhdessä muodostaa yhden lausekkeen. Kaksoislausekkeet tuottavat rakenteeseen parillista ainesta, typistetyt taitteet jonomaista; ja sikermän taiteellinen sävy saa sen mukaan eri vivahteita.

Nuottikirjoituksessa ei ole syytä erittäin merkitä taitteit-

ten rajoja, silloin kun ne täydesti yhtyvät lausekkeisiin. Mutta kaksoislausekkeitten tahi typistettyjen taitteitten esiintyessä tarvitaan erityinen taitemerkki (∨), joka asetetaan taitteitten rajalle, säekaarien väliin kuten säeryhmämerkkikin.[1]

Kaikkein suurin eroavaisuus taitteitten keskinäisissä suhteissa ilmenee siinä, miten ne liittyvät sikermän kokonaisuuteen. Senmukaisesti jakautuvat 3-taitteiset sikermät kahteen vastakkaiseen rakennelajiin: *kehysmuotoiseen* ja *ponsimuotoiseen*. Palataksemme äsken käyttämäämme vertaukseen, vastaisi kehysmuotoinen rakenne sellaista muodostusta, jossa korkeat ja kauniisti muovaillut pilarit vetävät päähuomion puoleensa, holvikaarroksen niitä keskenään yhdistäessä; ponsimuotoisessa rakenteessa taas keskus esiintyy pääosana, sivupilarien sitä kainosti kannattaessa molemmin puolin. Kehyssikermän pääpaino on siis 1. ja 3. taitteessa, jotka sävelaiheittenkin puolesta vastaavat toisiaan. Nimitämme niitä *päätaitteeksi* ja *kertaustaitteeksi*. Niitä yhdistävä keskimäinen taite on nimeltään *välitaite*. Ponsisikermän pääpaino on sitävastoin 2. taitteessa, jota nimitämme *ponsitaitteeksi*. Tämän edellä on *kohotaite* (eli *johdake*) tunnelmaa valmistamassa, ja viimeisenä seuraa *ylitaite* (eli *kajahde*), joka saattaa tunneliikkeen tasaisesti haipumaan. Koho- ja ylitaitteita voi esiintyä kehysmuotoisenkin sikermän lisäpuitteina.

Kehyssikermä:

		(k)	kohotaite
I	taite:	p	päätaite
II	„	v	välitaite
III	„	p¹	kertaustaite
		(y)	ylitaite

Ponsisikermä:

I	taite:	k	kohotaite
II	„	p	ponsitaite
III	„	y	ylitaite

Kehyssikermä on itsenäisenä sävellysmuotona mitä tavallisin sekä laulu- että soitinsävellyksissä. Oppikirjoissa sitä tavallisesti nimitetään *3-osaiseksi „Lied"-* (eli *laulu-*) *muodoksi*. Ponsisikermä on itsenäisenä ylen harvinainen.

[1] Ks. siv. 349.

Mutta laajempien rytmiyksikköjen rakenteessa se tavataan sitä useammin, mitä erikoisempaan yksilölliseen tunnesävyyn sävellys tähtää.

1. *Kehyssikermä.*

Päätaite ja sitä vastaava kertaustaite muodostavat ikäänkuin sikermän kiinteät kehykset. Näissä esiintyy sävellyksen pääaihe selvänä ja varmoin piirtein. Usein nämät taitteet ovat tarkasti samankaltaiset, toisinaan ainakin lausekerakenteeltaan yhtäläiset. Silloin koko sikermä on yhtenä ainoana kahdenpuolisena lausekkeena. Useimmin kumminkin päätaite kertautuu jo sinänsä ennen välitaitetta, sisältäen siis kaksoislausekkeen, joten sävellyksen alkuun tulee lyyrillistä levollisuutta. Tämäkään kertaus ei aina ole aivan tarkka, vaan on usein yhtä vaihteleva kuin 2-taitteisessa sikermässä. Joka tapauksessa päätaitteen esiintyminen kaksoislausekkeena vaikuttaa sen, että välitaitteen jälkeen kertaustaite harvoin voi esiintyä tarkasti päätaitteen kaltaisena, vaan sisältää oleellisia muunnoksia sekä aiheitten että lausekerakenteen puolesta. Kertaustaite on siten ikäänkuin välitaitteen hedelmöittämä päätaite. Usein se supistetussa muodossa ilmaisee päätaitteen ytimen ikäänkuin ihannoituna. Joskus ilmenee välitaitteen vaikutus kertaustaitteessa niin voimakkaana, että on vaikeata ratkaista, onko ollenkaan sikermämuoto kysymyksessä vai esiintyykö sävelmässä vain parillinen lauseke, jonka kumpikin säeryhmä muunnettuna kerrataan.[1] Joskus harvoin kertaustaite sisältää aivan uusia aiheita, jotka eivät suoranaisesti johdu pää- eikä välitaitteesta; ainoastaan tonalisista suhteista käy silloin sikermän rakenne selville. Aniharvoin esiintyy kertaustaite yksikseen toistettuna. Sitävastoin kerrataan usein väli- ja kertaustaite yhtenä kokonaisuutena, toisinaan suuresti muuttuneessakin muodossa; joskus on kerratessa aivan uusi välitaite entisen sijalla.

[1] Ks. siv. 365, 389.

Kertaustaite muodostaa kehyssikermän varsinaisen huippukohdan. Siinä laukeaa välitaitteen herättämä jännitys; siihen keskittyy edelläkäyvän aihekehittelyn tulos. Kertaustaite on niinmuodoin alottelevain säveltäjäin kyvyn ja kypsyyden mittapuu. Sen esittäminen vaatii myös enimmän huolta, ilmettä ja tarmoa. Kertaustaitteen laadun mukaan jakautuvat kehysmuotoiset sikermärakenteet myös selvimmiten eri lajeihinsa.

a. *Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaite.*

Päätaitteen kertautuminen täysin yhtäläisenä ilmentää tunnelman palautumista täydesti entisellänsä; välitaite on pelkkää vaihtelua, jättämättä syvempää jälkeä tunnelmaan. Sävellyksen pääsävy käy täten kansanomaiseksi, joskus myös jonkun verran lapselliseksi, toisinaan taas kohoutuen ylevään yksinkertaisuuteen. Tansseissa ja marsseissa on tämänlainen sikermämuoto mitä tavallisin.

lh. 133.
sh. 133. } Harjotuksia tämänlaatuisissa sikermärakenteissa.

Lauluja ynnä muita sävellyksiä:

α. Taitteet 4-säkeiset, säkeet 4-iskuiset.

I. Päätaite p { 4 4 4 4 } *Snl* N:o 81. 285. 342. 434.
— 99.

II. Välitaite v { 4 4 4 4 } *SJ*[1] N:o 3.
SK[2] N:o 6.
SA[3] N:o 3.

III. Kertaustaite p (= päätaite) { 4 4 4 4 }

[1] *Schumann*, Album für die Jugend.
[2] *Schumann*, Kinderszenen.
[3] *Schumann*, Albumblätter.

β. Taitteet 4-säkeiset, säkeet vaihtelevat.

I. Päätaite, 4-säkeinen: p
II. Välitaite, „ v
III. Kertaustaite „ p

Hlv N:o 222.
Snl N:o 38.

γ. Taitteissa vaihteleva määrä säkeitä.

I. p
II. v
III. p

Snl N:o 94. 164. 319.
SJ N:o 9. — *SA* N:o 4.

δ. Sikermä ylitaitteen laajentama.

I. p
II. v
III. p
y

SJ N:o 23.
SK N:o 13.
ML [1] N:o 20. 22. 32. 45.

ε. Taitteet kertausten laajentamat.

I. ‖: p :‖
II. v
III. ‖: p :‖

Snl N:o 96. 267, XI. 392.
SA N:o 6.

I. p
II. v
III. p

Snl N:o 92. 263.
SJ N:o 20.
SA N:o 10.

I. ‖: p :‖
II. v
III. p
[y]

Kk N:o 289. 303.
Kll N:o 54.
Hlv N:o 94. — 138. 266. 325. — 102.
Snl N:o 30. 240. 367. 393. — 60.
SJ N:o 8. — *SA* N:o 14.

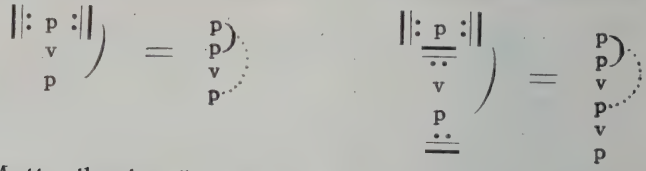
I. ‖: p :‖
II. v
III. p

Snl N:o 376. 386.
SJ N:o 24. 30.
SK N:o 1. 3. 9.

[1] *Mendelssohn*, Lieder ohne Worte.

b. *Kertaustaite yhtäläinen kuin päätaitteen jälkipuolisko.*

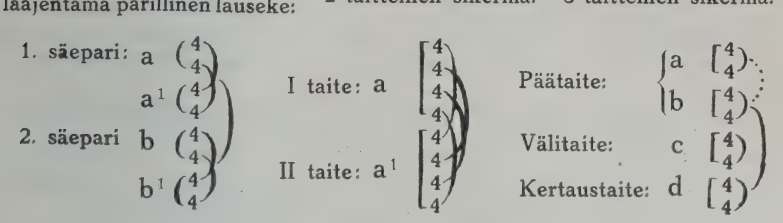
Kun päätaite kertautuu, mutta kertaustaite jää kertaamatta, voidaan päätaite käsittää parilliseksi lausekkeeksi, jonka molemmat ryhmät ovat täysin yhtäläiset ja joista vain toinen esiintyy kertaustaitteessa. Kertaustaite ei siten oikeastaan enään ole täydesti päätaitteen kaltainen, vaan on ikäänkuin typistynyt sen puoliskoksi. Samana pysyy asianlaita, jos välitaite ja kertaustaite yhtäjaksoisesti kerrataan:



Mutta ilmeisenä päätaitteen typistyksenä esiintyy kertaustaite, jos päätaite kertautuu muunnettuna tahi jos se muuten on kahta vertaa kertaustaitetta laajempi. Silloin jää kertaustaitteeseen usein vain päätaitteen jälkipuolisko. Tavallisesti ovat väli- ja kertaustaite silloin yhteensä päätaitteen mittaiset. Tätä sikermärakennetta on sen johdosta yleisesti nimitetty „2-osaiseksi laulumuodoksi". Vasta uusimmat oppikirjat [1] ovat syrjäyttäneet tämän erehdyttävän nimityksen. Olisi asianmukaisinta käyttää sitä vain tarkottamaan 2-taitteista sikermärakennetta. Niinpä *Törnudd* [2] selvittäessään „2-osaisen laulumuodon" erilaisia kokoonpanomahdollisuuksia esittää esimerkkinä erään sävelmän, josta hän huomauttaa, että se on „sisällykseltään jo kolmiosainen, koska siinä keskus on erilainen". Vielä kolmattakin rytmirakennetta esitetään yleisesti samana „2-osaisena laulumuotona", nimittäin parillista lauseketta, jonka kumpikin säepari on muunnettuna toistettu [3] ja joskus muunnoksineenkin vielä kerrattu. *Törnudd* mainitsee tämänlaisesta sävelrakenteesta, että siinä „yhteys on höllä, eikä se siis ole ylimalkaan suositeltava". [2]

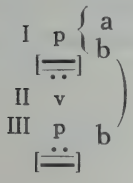
[1] *Wetzel*, Elementartheorie der Musik, 1911.
[2] Yksiäänisten laulujen sävellysopas, 1911.
[3] Ks. siv. 365.

Säkeitten lukumäärä ja rytmillinen laatu voi olla yhtäläinen kaikissa näissä kolmessa tapauksessa; mutta säkeitten keskinäiset suhteet ovat aivan erilaiset, esim.



lh. 134.
sh. 134. Harjotuksia tämänlaatuisissa sikermärakenteissa.

Lauluja y. m.: *Kk* N:o 527.
Kll N:o 18.
Hlv N:o 11. 60. 79. 159. 169. 181. 270. 335. — 345. — 309.
Snl N:o 24. 25. 100. 127. 382. — 109. 161. 222.
SJ N:o 6. — *SA* N:o 1.

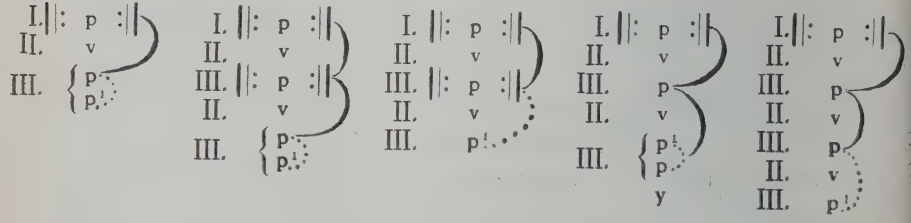


c. *Kertaustaite päätaitteen muunnoksena.*

Kun väli- ja kertaustaite yhtäjaksoisesti kerrataan, esiintyy usein jompikumpi tahi kumpikin kerratessa erilaisena. Välitaite voi silloin saada aivan uudet sävelaiheet; kertaustaite mieluimmin esiintyy vain muunnoksena entisestänsä. Jos kertaustaite ensi kerralla on päätaitteen kaltainen ja välitaite kerratessa pysyy yhtäläisenä, käy sikermän kokonaisuus näennäisesti senlaatuiseksi, kuin jos olisi kerrattu pää- ja välitaite yhtäjaksoisesti; ja usein on kertaus senmukaisesti nuotteihin merkitty:

Lauluja y. m.: *Snl* N:o 237. — 429.
SJ N:o 15. — SA N:o 9. 12. 18. 19.

Jos päätaitteeseen kuuluu kerrattu lauseke, niin se kertaustaitteessa usein esiintyy ensin yhtäläisenä ja senjälkeen muunnettuna. Kertausten lukumäärän mukaan vaihtelee sikermän kokonaisrakenne monella eri tavalla, esim.



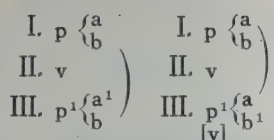
Lauluja y. m.: *Snl* N:o 428. — 155. — 213.
SJ N:o 18. — *SK* N:o 11.

Siirrymme nyt niihin muodostuksiin, jotka johtuvat siitä, että kertaustaite jo heti semmoisenaan on muunnos päätaitteesta. Muunnoksen laatuun nähden vaihtelevat muodot suuresti. Useissa sävellyksissä on vain taitteitten loppupäätös muuttunut erilaiseksi.

Lauluja y. m.: *Snl* N:o 380.
SA N:o 8.

Toisissa taas on muunnos varsin perinpohjainen. Mahdotonta on tässä luetella kaikkia muuntelumuotoja. Esitämme tärkeimmät sellaisista, joissa joku alkuperäisen taitteen säepari pysyy entisellään.

Lauluja y. m.: *Snl* N:o 112. 140. — 29. 122. 130. 411.
SJ N:o 13. 22. 25. 26. 28. 38. 43.
SK N:o 2. 7.



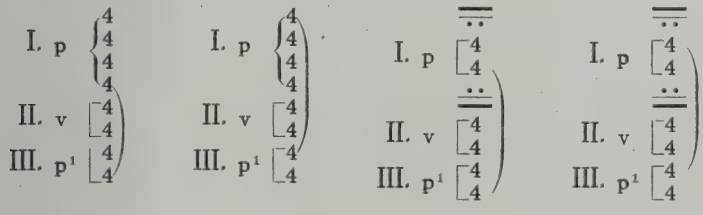
Samoin, ynnä ylitaite:

SJ N:o 17. 21. 33. — *SK* N:o 8.
ML N:o 7. 11. 19. 25. 26. 31. 33. 36. 38. 40. 43.

Taitteitten kertauksien tuottamia eri vivahteita emme ole enään erittäin merkinneet näissä esimerkeissämme, emmekä myöskään yksityisiä päätaitteeseen liittyviä kohosäkeitä, jollaisia etenkin Mendelssohn mielellään käyttää sävellyksen sointupohjan varmentamiseksi ennen sen melodista alkuunpääsyä. Itsenäiset *kohotaitteet* sitävastoin ovat sävelaiheittensa puolesta mielenkiintoisemmat. Joskus on ylitaite kohotaitteen kaltainen, lisäten sikermän kahdenpuolista rakennesävyä.

Lauluja y. m.: *SJ* N:o 36. — *Sa* N:o 11.
ML N:o 9. 16. 21. 23. 27. 28. 35. 41.

Milloin kertaustaite sisältää vain puolet päätaitteen mitasta, esim. 1 säeparin, on usein vain 1 säe alkuperäisen kaltainen, toisen ollessa enemmän tahi vähemmän muunnettu, esim.



Lauluja y. m.: *Kk* N:o 271. 345. — 37. 53. 118. 141. 312. 460. 487. — 415. *Uhs* N:o 532. — 312. *Hlv* N:o 16. 142. 145. 316. — 121. 220. 330. *Snl* N:o 195. — 76. 267, VII. 309. — 421. — 149. 189. 224. *SJ* N:o 1. 2. 10. 19. — 5. 14. 16. — *SK* N:o 5. — *SA* N:o 7. — 17.

Kun kertaustaite vielä enemmässä määrässä eroaa päätaitteesta, käy sävellyksen yleinen sävy yhä monipuolisemmaksi. Tämän vastapainoksi tulee aihekäsittelyn olla sitä johdonmukaisempi, jotta sävellys pysyisi sisäisesti eheänä. Vaikeudet ovat vähimmät, milloin säkeitten lukumäärä pysyy kertaustaitteessa samana kuin päätaitteessa.

Lauluja y. m.:

Säkeitten lukumäärä taitteissa:

4 + 4 + 4 ..... *Snl* N:o 115. 119. 412.

4 + 2 + 4 ..... *Hlv* N:o 65. — 68. *Snl* N:o 101. 116. 137. 146. 152. 177. 389.

4 + 8 + 4 ..... *Hlv* N:o 258. *Snl* N:o 217. 368.

‖: 2 :‖ + 2 + ‖: 2 :‖ ..... *Snl* N:o 168.

‖: 2 :‖ + 3 + ‖: 2 :‖ ..... *Snl* N:o 267, VIII.

4 + 2 + ‖: 2 :‖ ..... *Snl* N:o 132. 197. 220. 282.

‖: 2 :‖ + 2 + 4 ..... *Hlv* N:o 22. 72. 144.

‖: 2 :‖: 2 + 4 :‖ ..... *SJ* N:o 32.

‖: 2 :‖ + 1 + 4 ..... *Snl* N:o 39.

‖: 2 :‖ + 4 + 4 ..... *Kk* N:o 332.

2 ‖: 2 + 2 :‖ ..... *Kll* N:o 81. *Snl* N:o 102.

3 + 4 + 3 .... *Hlv* N:o 71.
6 + 6 + 6 .... *Snl* N:o 87.
7 + 6 + 7 .... *Hlv* N:o 151.
12 + 12 + 12 .... *Snl* N:o 154.

Jotenkin samanlainen on sikermärakenteen vaikutus, jos päätaite muodostuu kertauksen kautta kahta vertaa laajemmaksi kuin kertaustaite. Tätä muotoa pitää *Lipps* [1] kaikista eheimpänä, koska siinä esiintyy „jaettu alkuryhmä, sujuva väliryhmä ja itsenäinen päätösryhmä". Käytännössä se onkin kaikista yleisin toisen jotenkin samanlaisen ohella, jossa päätaitteen kertauksen asemesta esiintyy sen muunnos. Tämän rakenteen tavallisin muoto on 8-säkeinen, siten että päätaitteessa on kerrattu säepari, väli- ja kertaustaitteissa kummassakin yksi säepari.

Lauluja: y. m.:

|: 2 :| + 2 + 2 ....
Kk N:o 4. 23. 35. 50. 59. 129. 140. 142. 145. 148. 223. 247. 258. 274. 276. 290. 315. 325. 329. 385. 387. 393. 404. 417. 435. 450. 472. 528. 535.
Uhs N:o 95. 184. 316. 470.
Kll N:o 56. 75.
Hlv N:o 10. 42. 47, b. 91. 99. 108. 112. 129. 149. 150. 199. 205. 206. 240. 242. 246. 262. 304.
Snl N:o 22. 36. 59. 70. 126. 171. 173. 297. 301.
SJ N:o 4.

4 + 2 + 2 ....
Kk N:o 238. 363.
Uhs N:o 52. 109. 452.
Kll N:o 58. 68.

[1] Aesthetik I, 1903.

Hlv N:o 4. 6. 7. 20. 24. 29. 35. 44. 75. 80. 81. 114. 134. 160. 170. 171. 175. 252. 261. 267. 290. 299. 342, b. 343.
Snl N:o 27. 49. 55. 77. 78. 123. 128. 129. 134. 145. 148. 157. 159. 166. 172. 179. 183. 185. 187. 194. 204. 208. 209. 210. 214. 218. 221. 227. 228. 241. 252. 256. 257. 261. 273. 276. 280. 294. 296. 298. 303. 311. 324. 329. 366. 383. 406. 414. 418. 427. 441.

‖: 2 :‖: 2 + 2 :‖ ..... *Snl* N:o 40. 118. 277. 292.

4 + ‖: 2 + 2 :‖ ..... *Snl* N:o 255. 313. 317.

‖: 2 :‖ + 3 + 2 ..... *Kk* N:o 117. 251.
Snl N:o 398.

4 + 3 + 2 ..... *Snl* N:o 85. 381.

‖: 2 :‖ + 4 + 2 ..... *Kk* N:o 280. 299. 361.
Uhs N:o 299.
Snl N:o 180.

4 + 4 + 2 ..... *Hlv* N:o 280.
Snl N:o 206. 238. — 260.

‖: 2 :‖ + 6 + 2 ..... *Kk* N:o 341.

4 + 1 + 2 ..... *Snl* N:o 331.

‖: 4 :‖ + 2 + 4 ..... *Kk* N:o 320.

‖: 3 :‖ + 3 + 3 ..... *Kk* N:o 155. 351. 360.
Uhs N:o 14.
Hlv N:o 302.
Snl N:o 32.

‖: 3 :‖ + 4 + 3 ..... *Kk* N:o 267.

‖: 3 :‖: 2 + 3 :‖ ..... *SJ* N:o 35. — *SA* N:o 2.

6 + 2 + 3 ..... *Hlv* N:o 76. 204.
Snl N:o 8.

$\|: 3 :\| + 1 + 3 \ldots$ *Kk* N:o 151.
$6 \quad + 1 + 3 \ldots$ *Hlv* N:o 13.

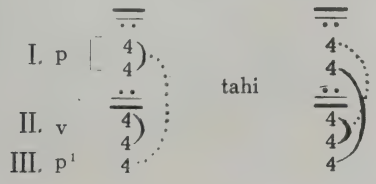
Samoja rakenteita koho- ja ylitaitteineen:

Kk N:o 98. 292. 362.
Uhs N:o 97. 292.
Hlv N:o 64.
Snl N:o 264.
ML N:o 4. 12. 48.

Jotenkin samantapaiseksi jää sikermän rakenne silloinkin, kun päätaite itsessään on kahta vertaa kertaustaitetta laajempi, mutta sitäpaitsi vielä toistuu. Kumminkin tuntuu sen vaikutuksessa alkupuolen laajan parillisuuden tuottamaa levollisuutta, jonka vastakohtana tunnelma äkkiä jännittyy jälkipuolen suppeamman muodostumisen vuoksi.

Lauluja y. m.: *Snl* N:o 245. 325.
ML N:o 29.

Ylimmilleen tämänlainen vastakohtaisuus yltyy, jos päätaitteessa on kerrattu säepari ja kertaustaitteessa vain yksi ainoa säe, joka siis mahdollisimman suppeassa muodossa ilmaisee ikäänkuin koko sikermän päätösponnen. Jos tämän ohella välitaite sisältää vain säeparin, voidaan sikermä myös käsittää yhdeksi ainoaksi 5-säkeiseksi lausekkeeksi, jonka 1. säepari on kerrattu, esim.



Olemmekin tähän rytmirakenteeseen kuuluvat laulut jo maininneet 5-säkeisten parillisten lausekkeitten yhteydessä.[1] Mutta jos pää- tahi välitaite sisältää useampia säkeitä, pääsee sikermärakenteelle ominainen tunnelman vastakohtaisuus niin selvästi esille, ettei sen käsityksestä voi syntyä epäilyä. Sitä yllättävämmin vaikuttaa sitten sen päätöksenä esiintyvä 1-säkeinen taite. Pontevasti esitettynä se kuitenkin täyttää tarkotuksensa, huolimatta niukkuudestaan. Koraaleissa tätä rakennetta enimmän tavataan.

Lauluja:

‖: 2 :‖ + 3 + 1 ..... *Kk* N:o 114. 288. *Hlv* N:o 272.
4 + 3 + 1 ..... *Kk* N:o 497.
‖: 2 :‖ + 4 + 1 ..... *Kk* N:o 125. 152. *Hlv* N:o 317. *Snl* N:o 1.
‖: 3 :‖ + 2 + 1 ..... *Kk* N:o 263. *Uhs* N:o 306.
‖: 3 :‖ + 3 + 1 ..... *Kk* N:o 30. 56. *Uhs* N:o 166. 525. *Hlv* N:o 292.
‖: 3 :‖ + 4 + 1 ..... *Kk* N:o 269.

Muunlaiset tapaukset, joissa kertaustaite on päätaitetta suppeampi, ovat niin moninaiset, ettei ole syytä niitä kaikkia yksityiskohtaisesti lajitella. Tavallisin niistä on se, jossa päätaitteen neljää säettä vastaa 3-säkeinen kertaustaite.

Lauluja y. m.

‖: 2 :‖ + 2 + 3 ..... *Kk* N:o 96. 178. 182. 396. 413. 479. *Uhs* N:o 123. 182. *Snl* N:o 181. 193. — 110. 433.

[1] Ks. siv. 371.

4 + 2 + 3 ..... *Hlv* N:o 163. 349, b.
Snl N:o 74. 170. 270. 278. — 322.
SJ N:o 21.

‖: 4 :‖ + 2 + 3 ..... *Kk* N:o 215.
Uhs N:o 215.
Hlv N:o 153.

‖: 2 :‖ + 3 + 3 ..... *Kk* N:o 19. 44. 121.
Uhs N:o 19.
Hlv N:o 45.

4 + 3 + 3 ..... *Hlv* N:o 350.
Snl N:o 318.

4 + 4 + 3 .... *Kk* N:o 146. 248.
Snl N:o 142.

‖: 2 :‖ + 1 + 3 ..... *Kk* N:o 56. 65. 218. 321.
Uhs N:o 32. 310. 451.
Hlv N:o 57. 92.

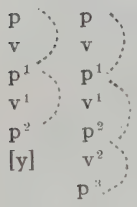
Muunlaisia rakenteita tätä lajia:
Kk N:o 327. 340. — 383. 493. — 18.
Uhs N:o 493. — 521. — 20.
Hlv N:o 19. 63. 88. — 256. — 214.
Snl N:o 34. 442. — 267, XII. — 158. 323. — 308. — 113. — 374. — 395. — 379.
SJ N:o 7.

Samoja rakenteita koho- ja ylitaitteineen:
ML N:o 6. 15. 18. 37.

Harvemmin tavataan kertaustaite päätaitetta laajempana. Taiteellinen vaikutus on silloin päinvastainen kuin edellisissä rakenteissa, sikermän loppua kohti laajentuva, lepuuttava.

Lauluja y. m.: *Kk* N:o 205. 515.
Snl N:o 43. — 246. 360. — 425. — 163. — 111. — 424. 361. — 97.
SK N:o 12.
ylitaitteineen: *ML* N:o 1. 30. 46. 47.

Vielä suurempaa runsautta esiintyy sikermän rakenteessa, jos tätäpaitsi väli- ja kertaustaite yhtäjaksoisesti kertautuessaan muuttuvat joko muunnoksiksi entisestään tahi sisältävät aivan uusia sävelaiheita. Jopa esiintyvät nämät taitteet *kolmastikin* perätysten vuorottelevina, jolloin jompikumpi tahi kumpikin niistä on joka kerta erilainen.



Lauluja y. m.: *Hlv* N:o 239.
Snl N:o 267, V. 417. 201. — 124.
SJ N:o 34.
ML N:o 8. 14. 24. 34. 44.

lh. 135.
sh. 135 A—B. } Sikermäharjotuksia näissä rakenteissa.

2. *Ponsisikermä.*

Ponsimuotoisessa sikermässä on kokonaisrakenteen kahdenpuolisuus vieläkin tuntuvampi kuin kehysmuotoisessa. Tämä johtuu siitä, että ääritaitteet edustavat jännittävää ainesta ja sikermän keskus on sen kiinteänä pontena. Kehyssikermässä on asianlaita päinvastainen: ääritaitteet ovat kiinteät ja välitaite jännittävä.

Ponsisikermässä ovat ääritaitteet aniharvoin toistensa kaltaisia. Tämän vuoksi se harvoin on niin ehyt, että se voisi esiintyä itsenäisenä sävellysmuotona.[1] Sitävastoin se laajempien muotojen yhteydessä on mitä tärkeimpänä vastakohtana kehysmuotoisten rakenteitten selväpiirteiselle säännöllisyydelle. Silloin siinä myös usein tavataan kaksoislausekkeita, jotka kokoonpanoltaan ovat aivan vapaita.[2] — Esimerkkinä itsenäisestä ponsisikermästä mainittakoon: *Schumann*, Albumblätter N:o 5.

[1] Ks. siv. 384.
[2] Ks. siv. 383.

VI LUKU.

Rytmillinen analyysi.

Sävelteosten rytmillinen selvittely on tärkeä apukeino oikean ja henkevän musiikillisen esitystavan saavuttamiseksi. Sävellysoppilaillekin avautuu täten mahdollisuus tutkia mestariteoksien sisäistä kudontaa. Tarkan rytmianalyysin varmalle pohjalle perustuu myös sävellysten melodisen, harmonisen ja soittimellisen kokoonpanon tutkiminen.

Tarkotusperäisen analyysin avulla voidaan „saada selville sävellyksen todellinen tarkotus silloinkin, kun säveltäjä itse on sen peittänyt käyttämällä erehdyttävää merkintätapaa. Niinpä merkintä saadaan oiaistuksi lisäämällä merkitsemättä jääneitä taukoja, toisaalla taas muuttamalla tahtiviivat. Jotkut näennäiset epäiskut selviävät varsinaisiksi tahti-iskuiksi, ja näennäinen iskusävel osottautuu toisinaan epäiskulliseksi. Sonaatin kehittelyjaksossa piilee joskus näennäisesti yhtäjaksoisen tahtijaon alla tahtivaihdoksia, joiden selvitessä monet mielivaltaisilta näyttäneet epäiskut ilmenevät täysin säännöllisinä tahdinmukaisen iskutuksen kannattajina. Joskus joku fermaatti tarkottaa oikeastaan tahdin pitennystä,[1] ja toisaalla joku pitkä nuotti onkin satunnaisen fermaatin sijalla."[2]

Analyysin saavutuksilla on kuitenkin rajansa. Säveltäjäin vaillinaisen merkinnän vuoksi voi moni kohta lopultakin jäädä usean yhtä oikeutetun tulkinnan varalle. Sama tutkijakin voi muuttaa käsityskantaansa sitä myöten kuin hän

[1] Ks. siv. 44—45.

[2] *Monod.*

syvemmältä perehtyy sävellyksen kokonaisuuteen ja oivaltaa sen eri osien, ryhmien ja aiheitten keskinäisen suhtautumisen. Henkinen huomiokykykin harjaantuu työtä tehdessä. „Pelkät sääntöohjeet eivät koskaan ole riittäviä, niiden käyttämisessä ja sovelluttamisessa tulee kysymykseen kunkin tutkijan älykkäisyys. Sääntöjen tunteminen vain lisää keinovarojamme sävelteosten henkistä tajuamista varten. Toisaalta taas luottamus pelkkään luontaiseen vaistoon saattaa siihen vaaraan, että jäädään riippuvaisiksi joko koneellisista tottumuksista tahi sattuman oikuista. Niinpä siis tässä, kuten kaikkialla, tietämättömyys johtaa epäjärjestykseen, tieto vapauteen".[1]

On niinmuodoin, huolimatta analyysin luonnollisista rajoista, syytä kiinnittää siihen huomiota ja harjottaa sitä tarjona olevilla keinoilla. Ensi alussa on tyydyttävä selostelemaan pieniä ja yksinkertaisia sävellyksiä. Vasta kun on harjaannuttu niihin, voidaan vähitellen ryhtyä vaikeampiin ja laajempiin.

Helpoimpia ovat ensi sijassa laulusävellykset, joiden rakenne usein ilman eri vaivaa selviää sanojen runomitan avulla. Niissä taas olisi alettava säestyksettömistä 1-äänisistä lauluista, ja sen jälkeen tulisivat säestetyt soololaulut ja homofoniset kuorolaulut. Sitten seuraisivat sikermämuotoiset soitinsävellykset. Näiden esiharjotuksina *Lussy* neuvoo käyttämään lauluja, joiden sanat ensimmältä peitetään ja sitten vertailua varten taas ilmaistaan.

Rytmillisessä analyysissa on ennen kaikkea saatava selville *säkeet* ja *iskualat.* Laajemmat rytmiyksiköt, samoinkuin sävellysten aihemuodostus, ovat mieluimmin selviteltävät myöhemmin, melodisen ja harmonisen analyysin yhteydessä. Jonkun verran tosin tulevat tonaliset apukeinot kysymykseen myös säkeitten ja iskualojen selvittelyssä, etenkin soitinsävellyksissä. Mutta pääasiallisesti tullaan siinä toimeen rytmillisin apukeinoin.

[1] *Monod.*

A. Rytmianalyysin apukeinot.

1. *Tahtiviivat.*

Jos sävellyksiin on merkitty pääiskujen ja muitten iskujen asema säe-, tahti- ja pisteviivojen avulla, ei iskualojen rajoista ja laadusta voi olla epäilystä; myös säkeitten iskumäärä käy siten täysin selväksi. Tavallinen käytännössä oleva tahtimerkintä sitävastoin on paljoa epäluotettavampi. Enimmissä tapauksissa tosin merkitään tahdit 2 iskualaa käsittäviksi, olkoon tahtiosotus muuten minkälainen tahansa. Mutta tästä yleisestä säännöstä on paljon poikkeuksia. Kuitenkin on syytä aina alunpitäin lähteä olettamuksesta, että mainittua tapaa on noudatettu. Tästä olettamuksesta on luovuttava vasta, kun ilmeiset tosiseikat todistavat sitä vastaan.

2. *Runojalat.*

Lauluissa on useimmiten iskualojen mitta sama kuin runojalkojen. Tästäkin säännöstä on tosin poikkeuksia. Säkeitten päätöksissä täyttää usein runojalan puolikas kokonaisen iskualan; toisinaan on samoin laita säkeen muillakin kohdilla. Harvemmin kaksi runojalkaa pakkautuu yhteen iskualaan. Aivan eri asia on, milloin säveltäjä vartavasten on saattanut runon ja sävelten mitan keskinäiseen ristiriitaan, niin että toinen „polkee" toistaan. Mutta yleensä sopeutuu kuitenkin runojalkojen ja iskualojen *enemmistö* toisiinsa. Harvoja tapauksia on, joissa ei edes tähänkään tuntomerkkiin voida luottaa.

3. *Säerajojen tuntomerkit.*

Säkeitten rajat käyvät (säekaarien puuttuessa) ilmi rytmillisten *lepokohtien* avulla. Semmoisina esiintyvät tauot tahi pitkät sävelet. Mutta usein säkeet myös yhtyvät toi-

siinsa sidesävelien välityksellä. Silloin säkeet erottautuvat toisistaan melodisen ja rytmillisen aihemuodostelunsa kautta. Voidaan nimittäin, kuten *Lussy* huomauttaa, useimmiten havaita yhtäläisiä sävelkulkuja tahi aika-arvoja vastaavilla kohdilla toisiaan seuraavissa ja toisiinsa liittyvissä säkeissä.

Säkeitten pituus riippuu myös iskualojen mitasta; sillä säkeessä on oleva vähintään 2, enintään 6 iskualaa. Tavallisimmin on 4 iskualaa säkeessä. Jos siis on saatu selville iskualat, tiedetään samalla säkeen pienin ja suurin ulottuvaisuusmahdollisuus; tiedetään myös säkeen normaalimitta. Ja koska tahtiin tavallisesti sisältyy 2 iskualaa, ovat siis säkeet enimmiten kahden tahdin pituiset. Tässä on ainakin luonnollisin lähtökohta säkeitten rajoja määriteltäessä. Aivan samoin on iskualojen määrittelylle avuksi, jos säkeen ulottuvaisuus on jo muulla lailla selvinnyt. Sen kautta tiedetään iskualojen suurin ja pienin mahdollinen aika-arvo sekä niiden lähinnä oletettava normaalimitta.

Myös sävelten melodinen kulku ja dynamiset vaihteet (mikäli näitä on sävellykseen merkitty) ovat apukeinona säkeiden ulottuvaisuuden oivaltamiseksi.[1] Säkeen melodinen kulku on usein kaaren kaltainen; se alkaa kohoten ja päättyy laskeutuen, taikka päinvastoin ensin laskeutuu ja sitten taas kohoaa, aina mieluimmin liikkuen pienissä intervalleissa. Melodiset hypyt sekä sävelkertaukset ovat siten usein säerajan ilmaisijana. Kuitenkin niitä tavataan keskelläkin säettä, milloin sävelmän erikoistunnelma niin vaatii.

Samoin on sävelten voimavaihteitten laita. Tavallisesti säkeen alussa ääni tasaisesti vahvenee, lopulla heikkenee (harvemmin päinvastoin). Äkillinen äänivoiman vaihdos esiintyy enimmiten säkeitten tahi säeryhmien rajoilla; vain kiihkoisessa esityksessä sitä tavataan keskellä säettä.

On itsestään ymmärrettävää, että säerajojen tuntomerkit esiintyvät säeryhmien ja lausekkeitten rajoilla tavallista runsaampina ja selvempinä.

---

[1] *Monod.*

4. *Iskusoinnut.*

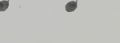
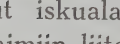
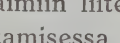
Tärkeä iskualojen ilmaisija on sävellyksen sointukulku. Varsinaiset sointuvaihdokset liittyvät tavallisimmin juuri iskuihin. Iskuttoman tahtiosan kohdalla joko iskusointu jatkuu tahi siinä esiintyy sointukulkua pehmeästi välittävä lomasointu. Kuitenkin ulottuu tyynen ja hillityn tunnelman yhteydessä usein sama iskusointu yli kahden iskualan. Kiihkeätä tahi tarmokasta tunnelmaa ilmaisee taas vastakohtainen ilmiö, niin että kaksi iskusointua esiintyy samassa iskualassa; etenkin tätä tavataan säeryhmien päätöksissä (kadenssеissa). Mutta soinnutuksen normaalikulku ja siis sointuvaihdosten enemmistö on säännöllisen iskutuksen mukainen.

Edellämainitut seikat tulevat sointuopissa tarkemmin selviteltäviksi. Tässä riittäköot nämät viittaukset. Laulusävellyksien analyysissa tullaan yleensä toimeen ilman soinnullisia apukeinoja, varsinkin jos harjotukset alotetaan kaikkein helpoimmista ja yksinkertaisimmista tehtävistä ja niitä sitten vähitellen asteettain jatketaan.

B. Rytmianalyysin merkintä.

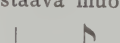
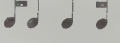
Sävellyksiä selviteltäessä on tärkeätä saada kaikki havainnot sopivalla tavalla merkityiksi muistiin, niin että niitä voidaan mukavasti keskenään verrata. Tätä varten on käytettävä merkintätapaa, jonka avulla kunkin säkeen ja iskualan rytmillinen laatu saadaan lyhyesti ja havainnollisesti osotetuksi. Merkintämme pohjana käytämme järjestelmää, jonka tohtori *A. Launis* on keksinyt vertailevan runosävelmätutkimuksen helpottamiseksi.[1] Siihen kuuluu aapiston 8 alkukirjainta (a—h), jotka vastaavat *tasajakoisten* iskualojen yksinkertaisimpia kantarytmejä:

[1] Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien, 1910.

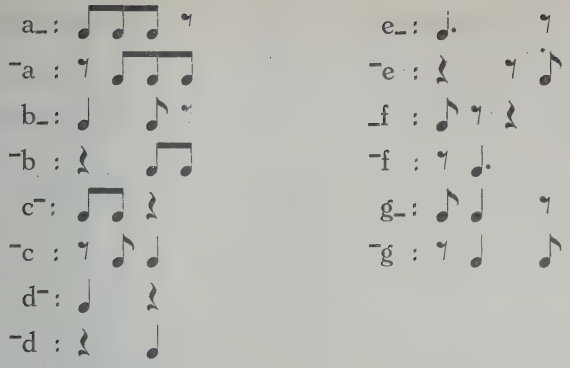
a: (nelisävel),
b: (daktyyli),
c: (vastadaktyyli),
d: (spondee),
e:  (alkusupiste),
f: (loppusupiste),
g:  (keskisupiste),
h:  (täyssupiste).

Liittyen tähän järjestelmään voidaan ilmaista kaikki muut iskualarakenteet näiden kantarytmien johdannaisina, kirjaimiin liitettyjen erikoismerkkien avulla. Näidenkin muodostamisessa on toht. *Launis* antanut arvokasta apuaan.

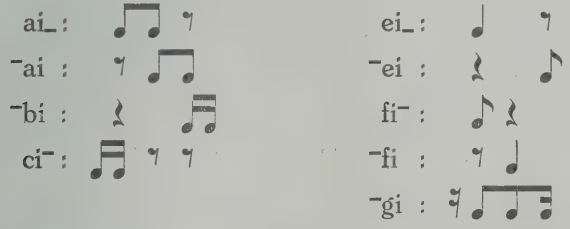
Kolmijakoiset iskualat osotetaan lähinnä vastaavien tasajakoisten merkeillä, joihin on lisätty i-kirjain:

ai: (kolmisävel),
bi: (muunnettu trokee),
ci: (muunnettu vastatrokee),
di: (vastaava muoto puuttuu),
ei:  (trokee)
fi: (vastatrokee),
gi: (kolmijakoinen keskisupiste,)
hi:  (kolmisupiste).

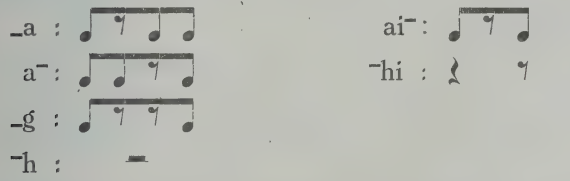
Taukojen täydentämät katko-, koho-, yli- ja vajatahdit ilmaistaan *minus*-merkkien (⁻) avulla, jotka sijoitetaan kirjainten sivustalle sen mukaan millä iskualan osilla tauot esiintyvät. Tasajakoisen iskualan aika-arvo jaetaan tätä varten 4 osaan, joista ensimmäistä vastaa vasemman sivustan yläpuoli, toista vasemman alapuoli, kolmatta oikean yläpuoli, neljättä oikean alapuoli. Merkiksi valitaan se kirjain, jota käytettäisiin, jos tauon sijalla olisi samanarvoinen sävel. *Minus*-merkki osottaa, että sävelen sijalla onkin tauko:



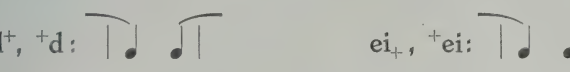
Kolmijakoisen iskualan aika-arvo jaetaan 3 osaan. Tämän johdosta on merkintäänkin käytettävä vain 3 kohtaa kirjainten sivustoista. Vasemman sivustan alapuoli jätetään käyttämättä:



Samalla tavalla merkitään myös *sisätauot* ja *täystauot:*

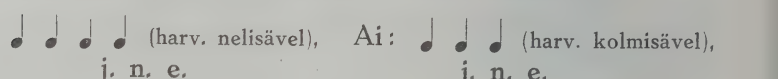


Toisiaan täydentävät katko- ja kohotahdit sekä yli- ja vajatahdit merkitään samoin kuin taukojen täydentämät, paitsi että minus-merkin sijalla on *plus*-merkki (+):

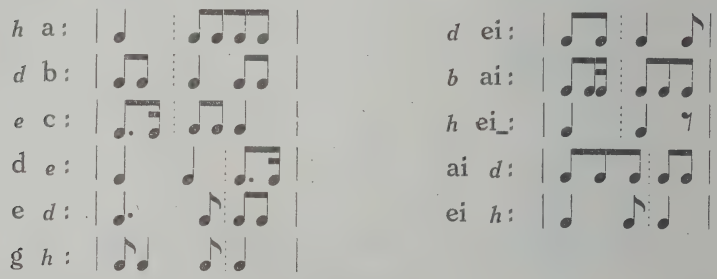


Jos näiden välissä sitäpaitsi on tauko, merkitään myös minus-merkki vastaavalle kohdalle:

Harvennetut iskualat ilmaistaan isoilla kirjaimilla:

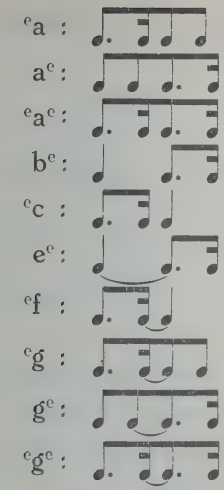


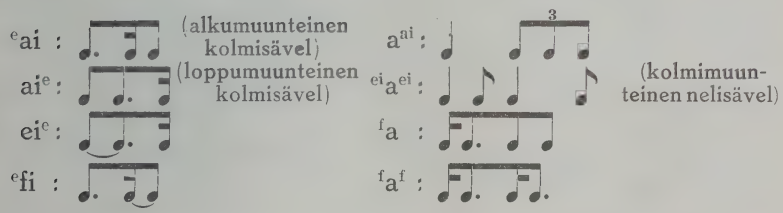
Tihennetyt iskualat merkitään pienillä kursiivi-kirjaimilla, samoin myös vaihtojakoisissa ja vapaavaihtoisissa tahtilajeissa esiintyvät *typistetyt* iskualat. Niitä täydentävät täydet iskualat merkitään yhtäläisesti kuin tasajakoisessa ja kolmijakoisessa tahtilajissa:



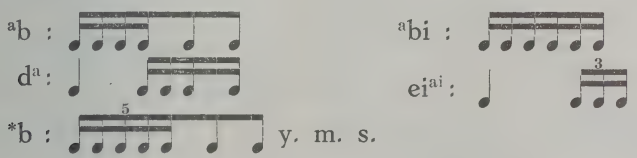
Sekajakoiset iskualat merkitään laatunsa mukaan tasatahi kolmijakoisten tavoin:

Muunnetut iskualat ilmaistaan siten, että muunnoksen alainen iskualan osa käsitetään tihennetyksi iskualaksi, jonka kirjainmerkki sijoitetaan iskualan varsinaista muotoa osottavan kirjaimen sivustalle, muunnosta vastaavalle kohdalle:

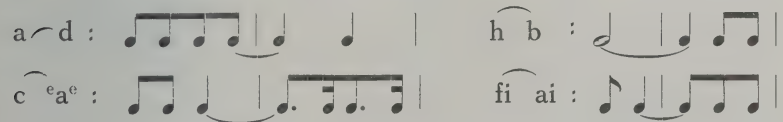




Korusävelet ovat enimmiten ilmaistavissa samalla lailla kuin muunnetut iskualat. Poikkeustapauksissa riittänee yhteinen korusävelmerkki *:



Yhdyssävelet merkitään kaarella, joka yhdistää vastaavat kohdat kirjainten sivustoilla:



Myös *epäiskut* ja *staccato*-esitys voidaan ilmaista vastaavasti sijoitetuilla merkeillä:

Säeyhtymiä ilmaisevat alapäiset kaaret säkeitten yhtymäkohdilla: d‿, ‿b.

Iskualarakenteet saadaan täten selvästi merkityiksi mitä oikullisimmissakin muodostuksissaan, samalla kun käy havainnollisesti ilmi, mihin kantarytmimuotoon kukin rakenne lähimmin liittyy.

Säkeitten merkintää alitusten sijoitettujen säenumerojen avulla olemme jo käyttäneet lausekerakenteitten selvittämiseksi.[1] Rytmillisissä analyysiharjotuksissa yhdistämme säe- ja iskualamerkinnän toisiinsa siten, että pystysuoraan säenumerojen sarjaan liitämme vaakasuorina sarjoina kunkin säkeen iskualamerkit. (Mieluimmin on tähän tarkotukseen käytettävä selväruudullista paperia, niin että kukin merkki saa oman ruutunsa).

Esitämme malliksi muutamien oppijaksoomme liittyvien laulujen analyysiesimerkkejä.

Säkeet: Iskualat:

1) *Kll* N:o 2.

	1.	2.	3.	4.
4	d	d	d	d
4	d	d	d	d
4	d	d	d	d
4	d	d	d	d

2) *Kll* N:o 9.

	1.	2.	3.	4.
4	d	d	d	d
4	d	d	d	d‾
4	d	d	d	d
4	d	d	d	d‾

3) *Kll* N:o 14.

4	d	d	d	h
4	d	d	h	h
4	d	d	d	h
4	d	d	h	h

Taitteet: Säkeet: Iskualat:

4) *Snl* N:o 118. I.

4	h	h	d	d
4	d	d	h	‾h

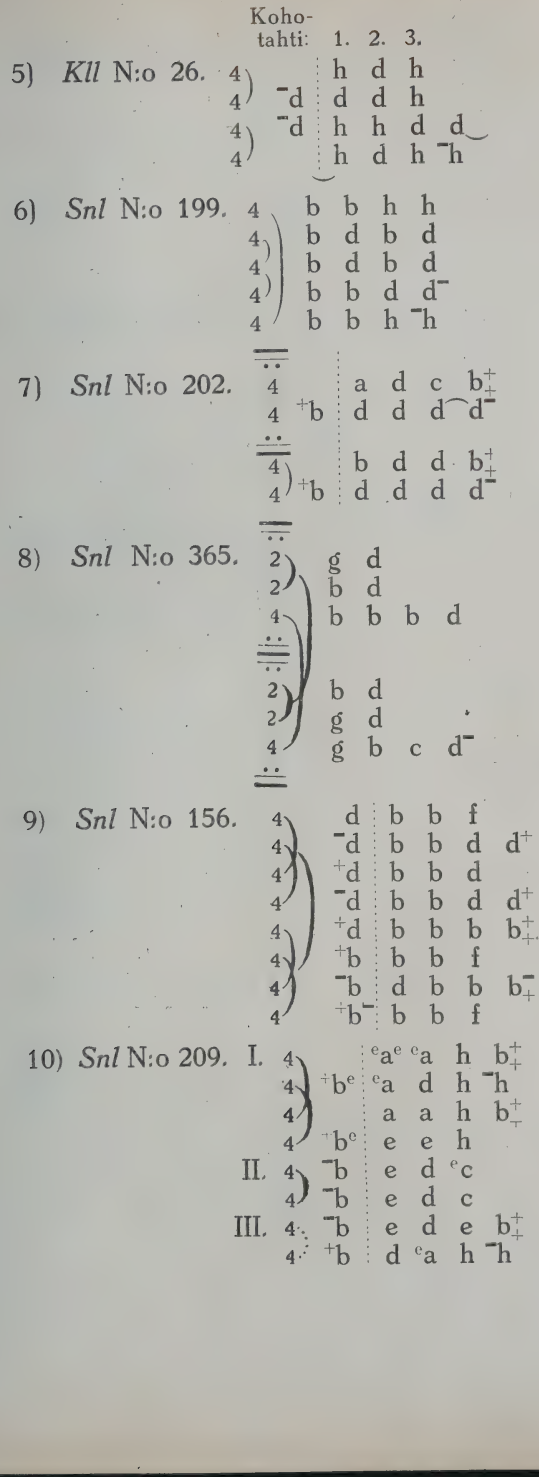
II.

4	h	h	d	d
4	h	h	d	d

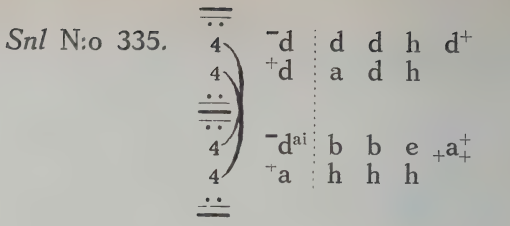
III.

4	h	h	d	d‾
4	h	h	d	d‾

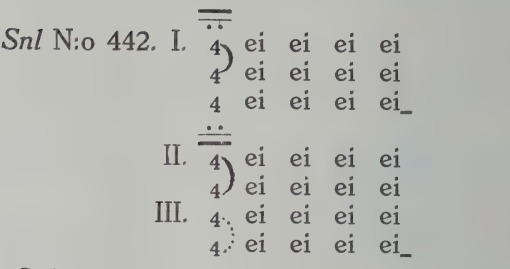
[1] Ks. siv. 343.


Koho-
tahti: 1. 2. 3.
5) Kll N:o 26.
6) Snl N:o 199.
7) Snl N:o 202.
8) Snl N:o 365.
9) Snl N:o 156.
10) Snl N:o 209.
I.
II.
III.

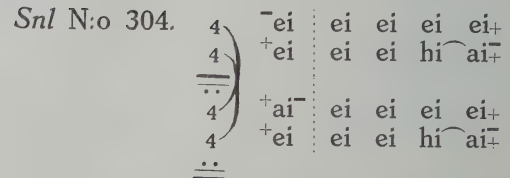
11) *Snl* N:o 335.



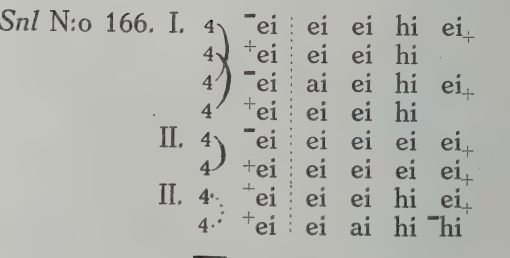
12) *Snl* N:o 442. I.



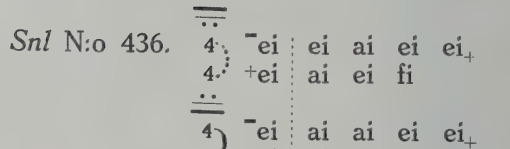
13) *Snl* N:o 304.



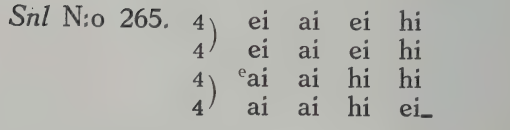
14) *Snl* N:o 166. I.



15) *Snl* N:o 436.



16) *Snl* N:o 265.



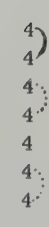
17) *Snl* N:o 292. I.

ei ei ei ai
ei ai ei ei_

II. ei ai ei ei
ei ai ei ei

III. fi[a] ai ai ai
fi[a] ai ei ei_

18) *Snl* N:o 331. I.

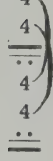


¯ei | ai ai hi ei+
+ei | ai ai hi ei+
+ei | ai ai hi⌒ei+
+ei | ai ai hi ai¯+

II. +ai¯ | hi⌒ai hi⌒ei+

III. +ei | ai ai hi ei+
+ei | [a]bi ei hi⌒ei_

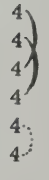
19) *Snl* N:o 356.



d | d *d* d
d | d *d* d¯

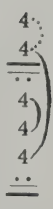
d | d *d* d
d | d *d* d¯

20) *Snl* N:o 62.



d *d d* h
d *d h* h
d *d d* h
d *d h* h
d *d d* h
d *d d* h

21) *Snl* N:o 271. I



e | d *d* d
e | e *e* d

II. [e]a *d* c[h]¯
[e]a *d* c

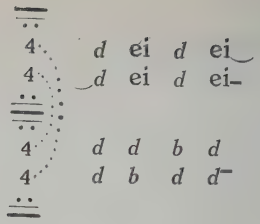
III. *e* | e *d* d

22) *Snl* N:o 357.

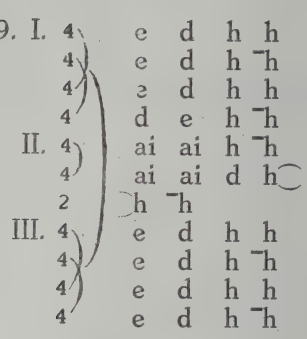
e *d* e *d*
e *b h* d¯

e *b* e *d*
e *d h* d¯

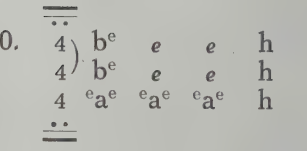
23) *Kll* N:o 83.



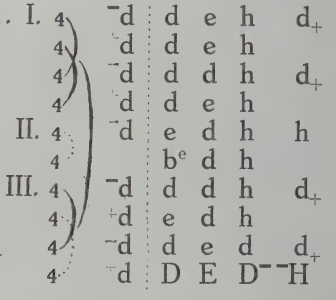
24) *Snl* N:o 389.



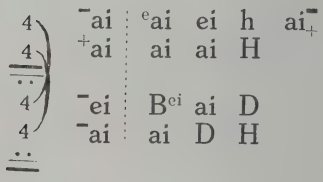
25) *Snl* N:o 90.



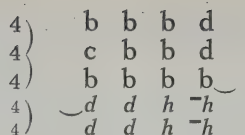
26) *Snl* N:o 101.



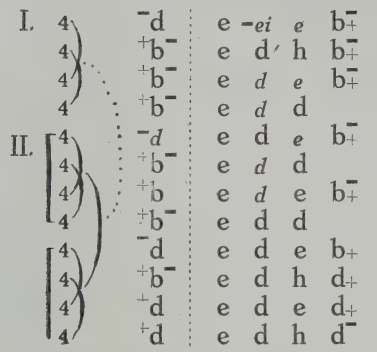
27) *Snl* N:o 415.



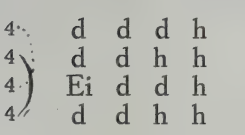
28) *Snl* N:o 339.



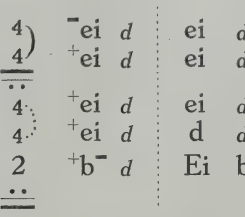
29) *Snl* N:o 15.



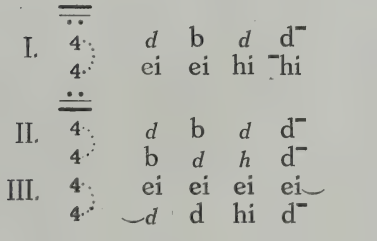
30) *Snl* N:o 14.



31) *Snl* N:o 144.



32) *Snl* N:o 70.



33) *Snl* N:o 402.

b d
b b e⁻
b d
b b e⁻

34) *Snl* N:o 253.

I. 3 a e d⁻
4 e ai c ⁻h
3 b d d⁻
5 d d e d ⁻h

Iᵃ. 3 a e d⁻
4 d b c ⁻h
3 b e d⁻
5 d d e d ⁻h

Iᵇ. 3 b e d⁻
4 d b c ⁻h
3 a e d⁻
3 a e d⁻
5 b_ ea d d⁻ ⁻h

35) *Snl* N:o 373.

6 e d d d d h
6 e d e b d h

6 d d b d d h
6 d d b d d h

36) *Schubert: Des Mädchens Klage* (Neidon valitus).

Taitteet.	Säkeet.	Lauluäänen iskualat.	Basson kulku.	Säestyskuviot.
Kohotaite.	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eihi*
Ponsitaite.	2	⁻e e b+	d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2	+b+ e^{ei} b+	d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	4	+b+ e^{ei} d e^{ei} b^{-}_{+}	d d d d⁻	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei ei*
	4	+b⁻ b b e e^{e}_{+}	e^{e} e^{e} e^{e} h	⁻*eiei* ⁻*eiei* ⁻*eiei* ⁻*eiei*
	4	+e^{e} b^{e} e^{ei} e^{a} e+	*eiei eiei eiei eiei*	*eiei eiei eiei eiei*
	4	+e e^{ei} e^{ei} *b^{e} d^{-}	h h d h	⁻*eiei* ⁻*eiei* ⁻*ei*⁻*ei* ⁻*ei*
Ylitaite.	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		d h	⁻*ei*⁻*ei* ⁻*eiei*
	2		H	H

C. Rytmianalyysin tulokset.

Yksityiskohtaisen rytmillisen analyysin avulla saadaan tarkka kuva sävellyksen rytmillisestä liikehtimisestä. Sen pohjapiirteet ilmenevät yhtä selvinä kuin niistä johtuvat moninaiset muunnokset. Kun näitä kaikkia verrataan keskenänsä, saadaan käsitys sävellykseen sisältyvän tunnelman laadusta ja kehityskulusta, mikäli se nimittäin rytmissä saa ilmaisunsa. Täydennykseksi tarvitaan tietysti myös melodinen, harmoninen ja soittimellinen analyysi. Mutta rytmianalyysi muodostaa niiden luonnollisen pohjan.

Rytmiaiheita verrattaessa on kiinnitettävä huomio jokaiseen pienimpäänkin muunnokseen, joka esiintyy saman aiheen kertautuessa. Sen ohessa on harkittava, mitkä syyt ovat muunnoksen aiheuttaneet.

Laadultaan ovat rytmimuunnokset pääasiallisesti 4 lajia, johtuen seuraavista rytmillisistä ilmiöistä:

1) Sävelet jakautuvat lyhyemmiksi tahi yhtyvät pitemmiksi säveliksi.

2) Sävelryhmän kaikki sävelet pitenevät taikka lyhenevät aika-arvoltaan, sävelten lukumäärän pysyessä samana.

3) Sävelryhmä pitenee siihen liittyvien lisäsävelten kautta tahi lyhenee menettämällä osan sävelistään.

4) Iskut siirtyvät paikoiltaan, niin että iskulliset tahtiosat muuttuvat iskuttomiksi, iskuttomat iskullisiksi.

Toisinaan esiintyy samassa rytmimuunnoksessa useampia näistä ilmiöistä yhtähaavaa.

Muunnoksen syyt ovat joko ulkonaiset taikka sisäiset. Lauluissa sitä vaatii usein vain sanojen rytmilaatu ja lausutus; mutta yleensä sen aiheuttajana on joku syvemmällä piilevä taiteellinen tarkotus. Jos muunnos johtuu pelkästään lausutuksen vaatimuksesta, ilman täyttä sisäistä vastaavaisuutta, niin esiintyy usein toisella kohdalla joku uusi muunnos, joka korvaa tai täydentää edellisestä johtuvan epätasaisuuden.

Sävellysten pääaiheita voidaan verrata kertomuksissa esiintyviin päähenkilöihin; aiheitten muunnokset, jotka sävellyksen kuluessa ilmenevät, vastaavat henkilöitten kehitystä kohtalojen vaiheissa. Muunnoksista ovat mitä oleellisimpia ne, jotka kohdistuvat aiheitten rytmiin.

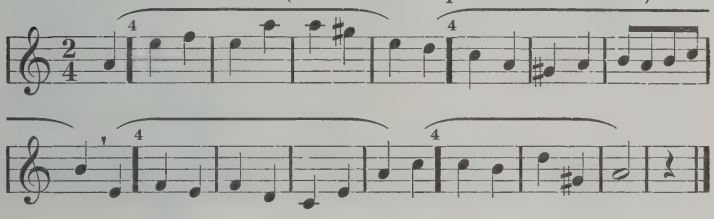
Mestariteosten rytmillinen selvittely on tärkeä sekä säveltäjille että esiintyville taiteilijoille. Säveltäjät saavat siitä parhainta koulutusta ja virikettä omalle tuotannolleen. Tarkkaamalla rytmillisen kehityskulun johdonmukaisuutta he vapautuvat satunnaisten vaikutelmiensa jäljittelemisestä. Esiintyvät taiteilijat taas syventyvät esitettäviensä teosten hienoimpiin kudoksiin. Esityksensä kokonaisluonteelle he täten saavuttavat varman pohjan ja pääsevät riippumattomiksi hajanaisista, pelkkään yksilölliseen makuun perustuvista ohjeista.

Liite III.

Sävellysharjotus-esimerkkejä.

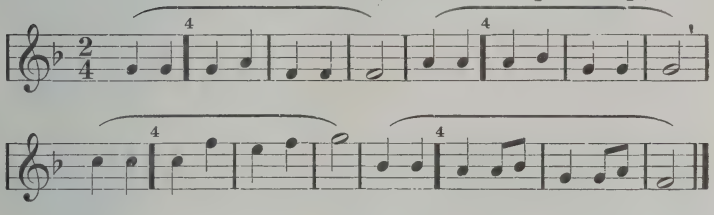
Haydn (alk. fis-molli, $\frac{4}{4}$, päätössävel lyh.).

101 A.



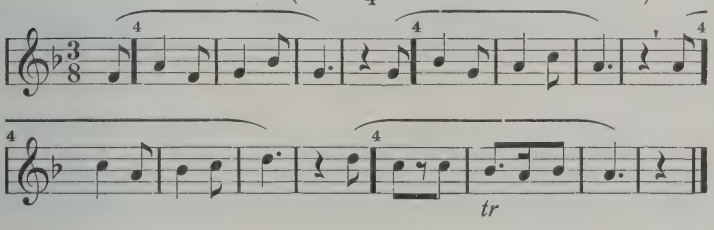
Haydn (G-d., iskuala $\frac{1}{4}$, tahti $\frac{2}{4}$).

102 A.



Beethoven (B-d., $\frac{3}{4}$, ps. 1. 2. ja 4. lyh., 3. pit.).

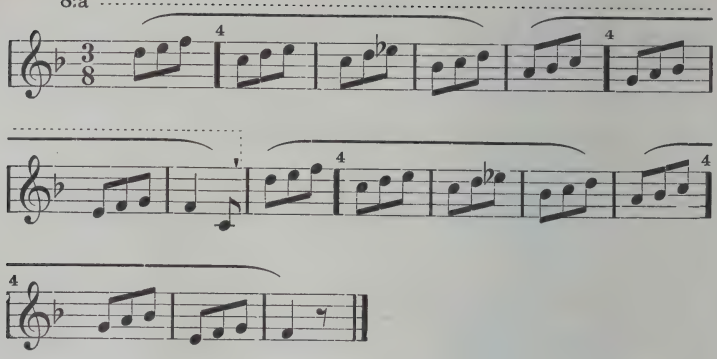
103 A.



Schumann $\left(\frac{12}{8}\right)$.

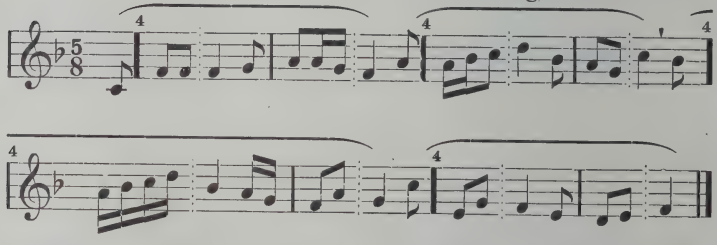
8:a

104 A.



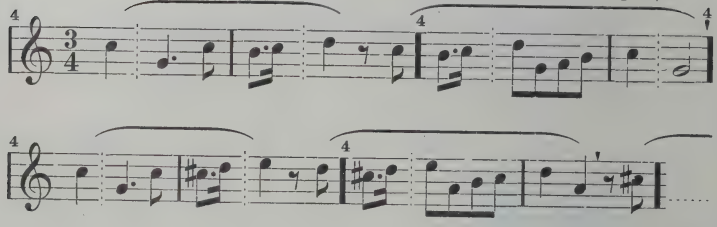
Suom. heng. kansansäv.

105 A.



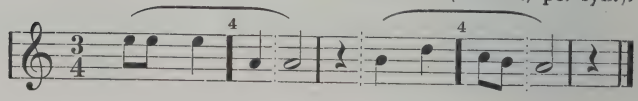
Schubert (G-d., ps. 1. 3. ja 4. pit.).

106 A.



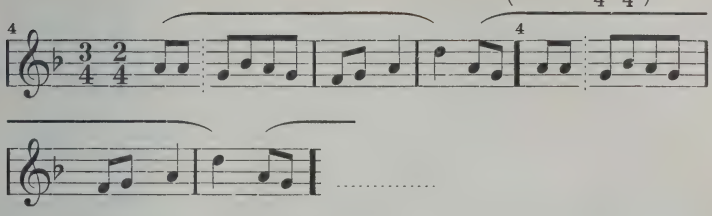
Dvořak (e-molli, ps. lyh.).

107 A.



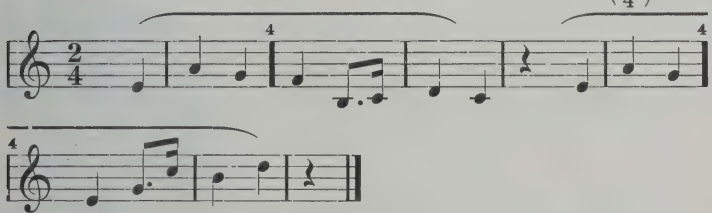
Borodin (gis-m., $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$).

108 A.



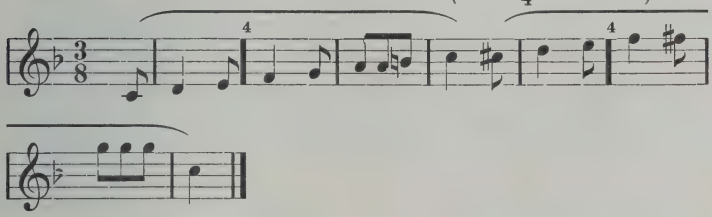
Draeseke ($\frac{4}{4}$).

109 A.



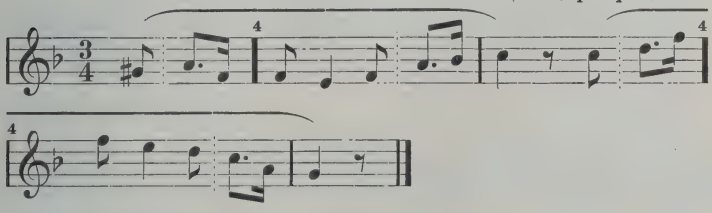
Beethoven (C-d., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

109 B.



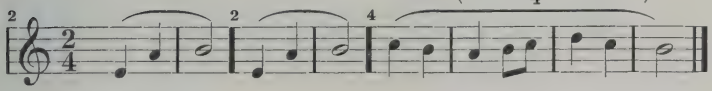
Widor (B-d., ps. pit.).

109 C.

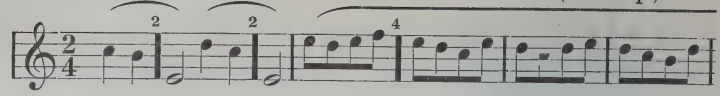


Grieg (h-m., $\frac{4}{4}$, ps. lyh.).

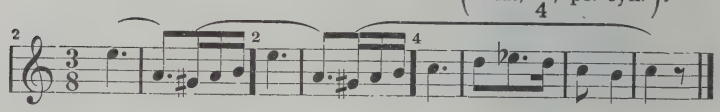
110 A.



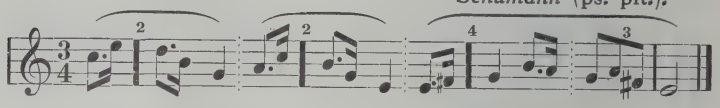
110 B. *Bach* (h-m., $\frac{4}{4}$).



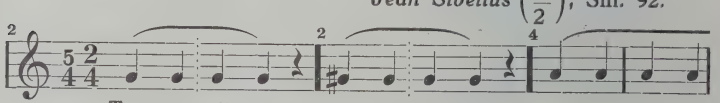
110 C. *Schubert* (h-m., $\frac{3}{4}$, ps. lyh.).

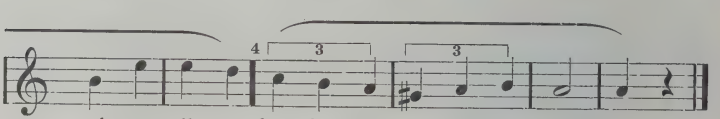


110 D. *Schumann* (ps. pit.).

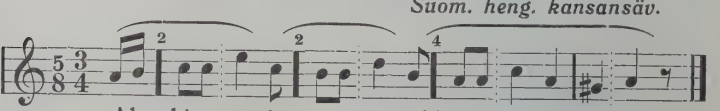


110 E. *Jean Sibelius* ($\frac{2}{2}$), Snl. 92.

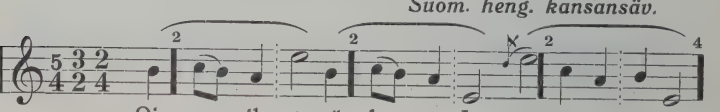


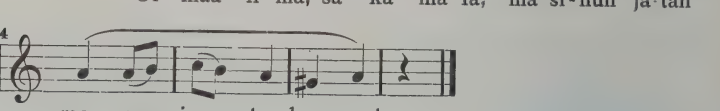


110 F. *Suom. heng. kansansäv.*



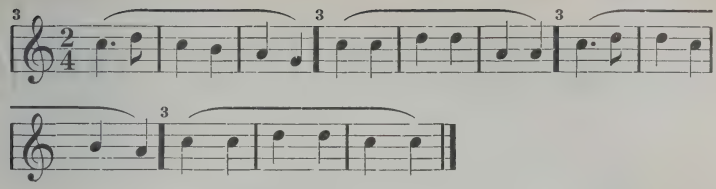
110 G. *Suom. heng. kansansäv.*





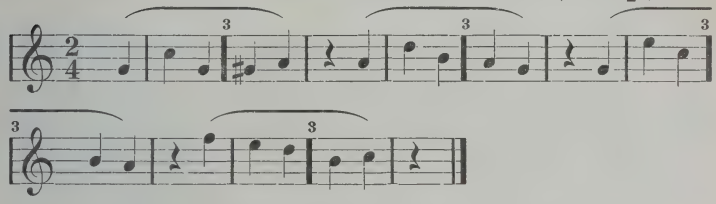
Ransk. runosäv.

111 A.



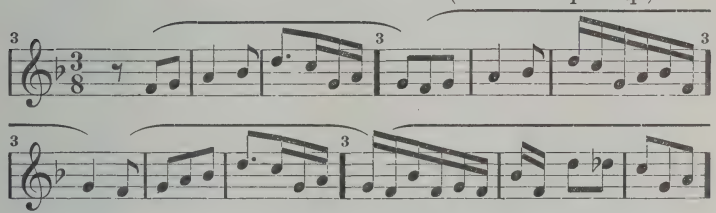
Brahms (E-d., $\frac{3}{2}$).

111 B.



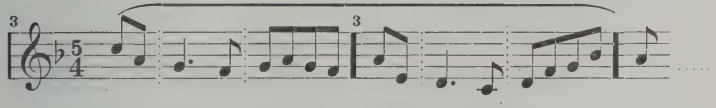
Brahms (E-d., isk. $\frac{3}{4}$, t. $\frac{9}{4}$).

111 C.



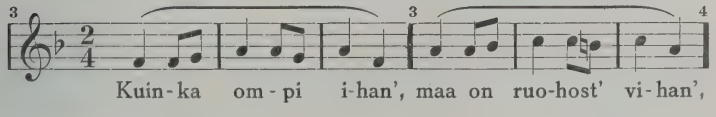
Gilson (Des-d.).

112 A.

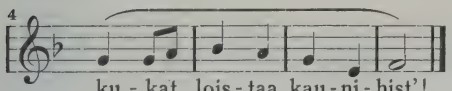


Suom. kansansäv.

113 A.



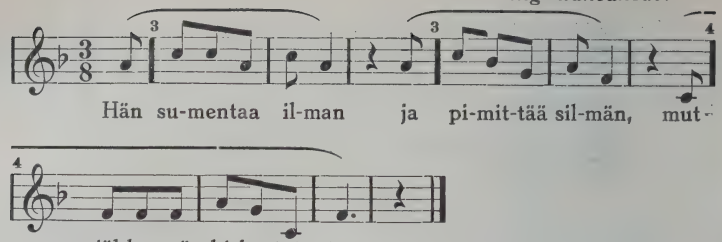
Kuin-ka om-pi i-han', maa on ruo-host' vi-han',



ku-kat lois-taa kau-ni-hist'!

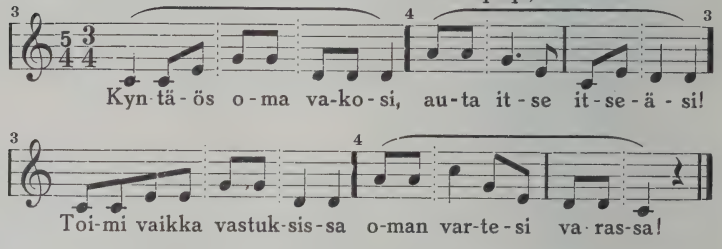
Suom. heng. kansansäv.

113 B.



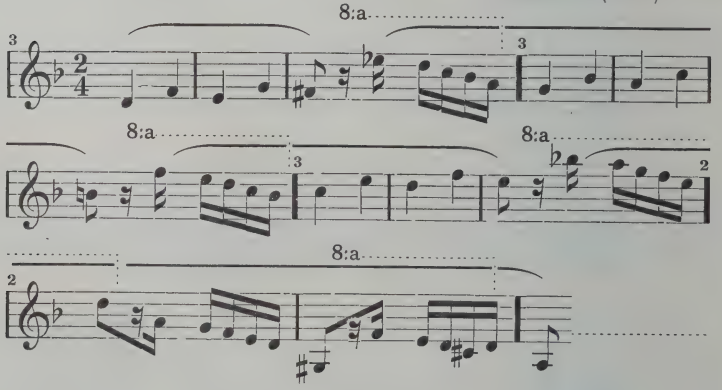
Oskar Merikanto (D-d., $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$), Snl 267, II.

113 C.



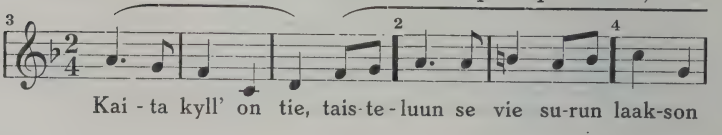
Beethoven (e-m.).

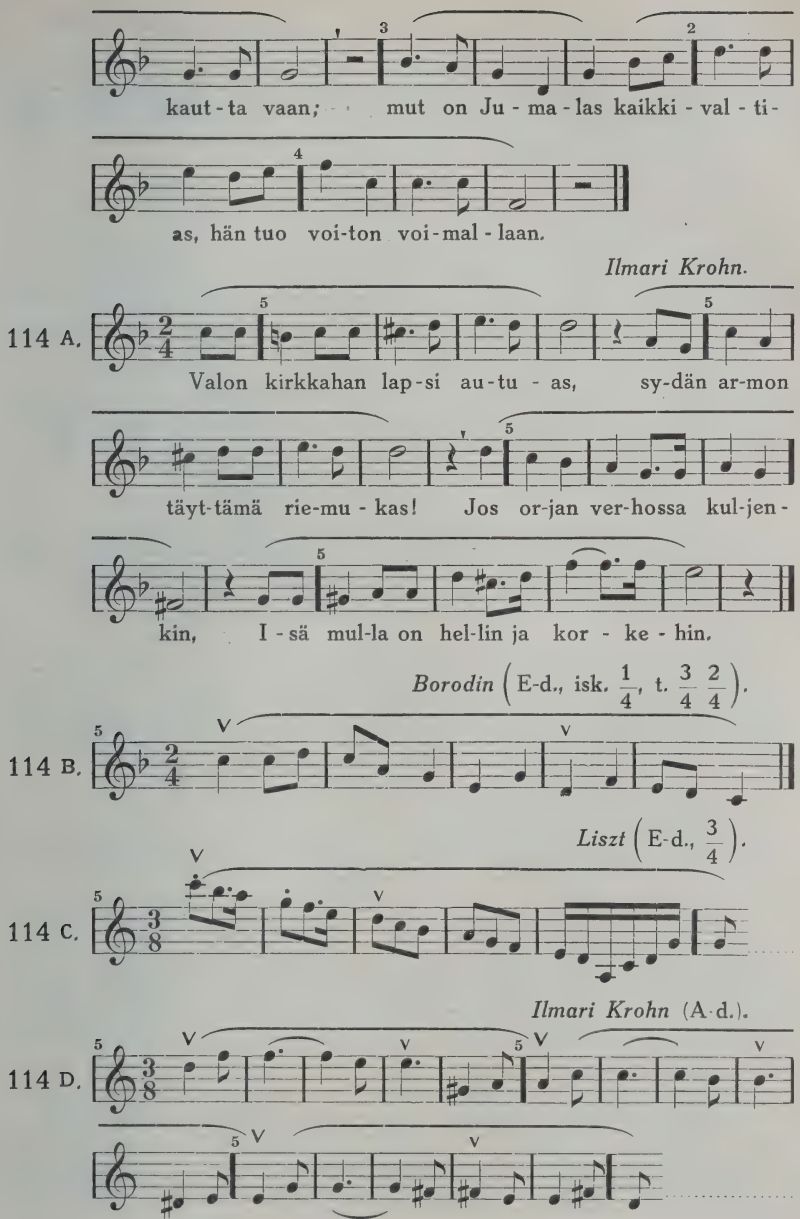
113 D.



Mikael Nyberg (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. pit.).

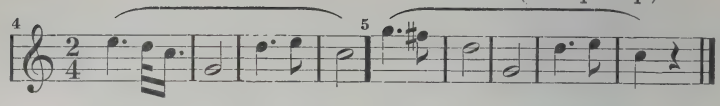
113 E.




kaut-ta vaan; mut on Ju-ma-las kaikki-val-ti-
as, hän tuo voi-ton voi-mal-laan.
Ilmari Krohn.
114 A.
Valon kirkkahan lap-si au-tu-as, sy-dän ar-mon
täyt-tämä rie-mu-kas! Jos or-jan ver-hossa kul-jen-
kin, I-sä mul-la on hel-lin ja kor-ke-hin.
Borodin (E-d., isk. 1/4, t. 3/4 2/4).
114 B.
Liszt (E-d., 3/4).
114 C.
Ilmari Krohn (A-d.).
114 D.

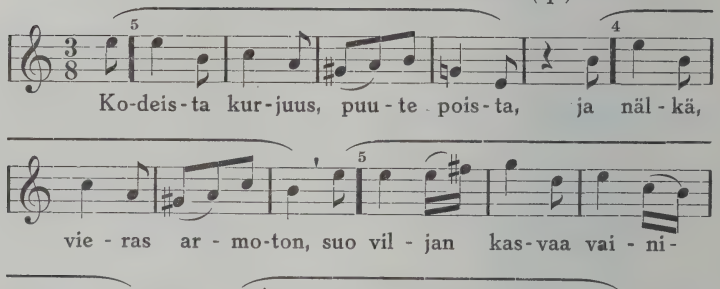
Brahms (isk. $\frac{4}{4}$ t. $\frac{4}{4}$).

115 A.



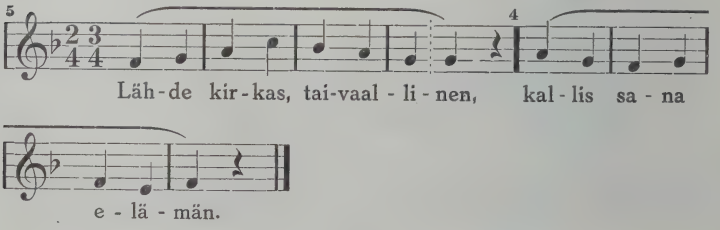
Suom. heng. kansansäv. ($\frac{3}{4}$), Snl 20.

115 B.



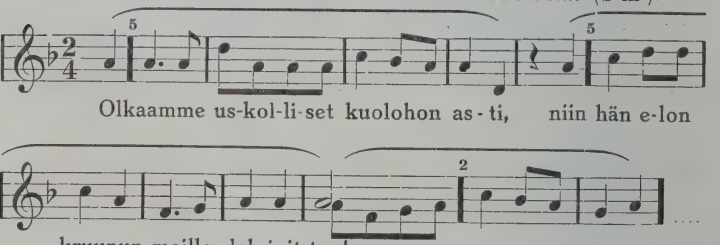
Saks. säv.

115 C.



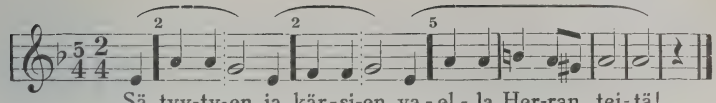
Ilmari Krohn (b-m.).

116 A.



Koraali, Uhs 292.

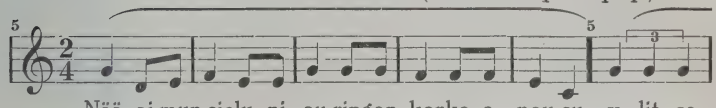
116 B.



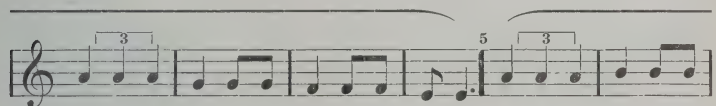
Sä tyy-ty-en ja kär-si-en va-el-la Her-ran tei-tä!

Aksel Törnudd (D-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$).

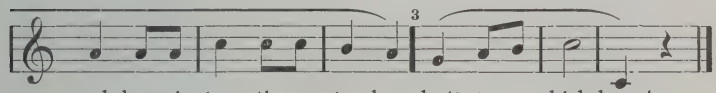
116 C.



Nää, oi mun sielu-ni, au-ringon korke-a nou-su, y-lit-se



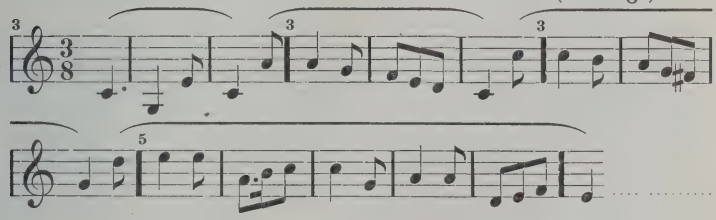
ki-vi-sen kaupungin kat-to-jen, katuin, y-lit-se vuos-satain



val-heen ja tun-ti-en tus-kan, koit-ta-va kirk-kaus!

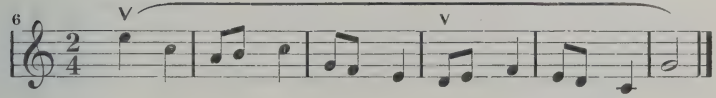
Schumann (D-d, $\frac{6}{8}$).

116 D.



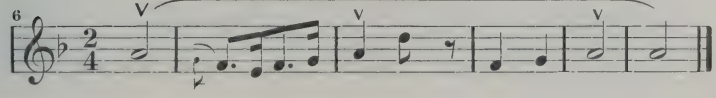
Cowen (Es-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{3}{4}$).

117 A.



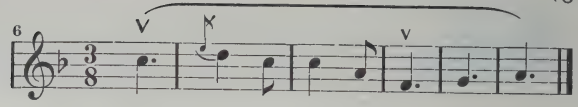
Schubert (a-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

117 B.



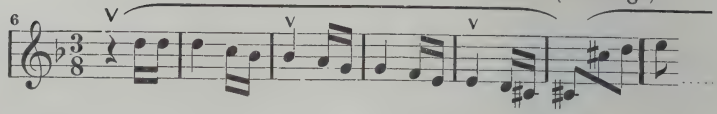
Spohr $\left(\frac{9}{8}\right)$.

117 C.



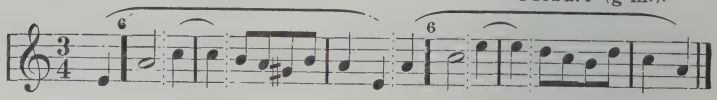
Mendelssohn $\left(\text{a-m.}, \frac{6}{8}\right)$.

117 D.



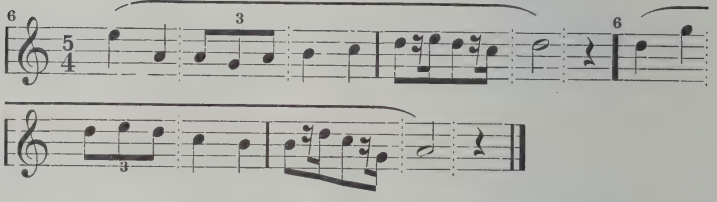
Mozart (g-m.).

117 E.



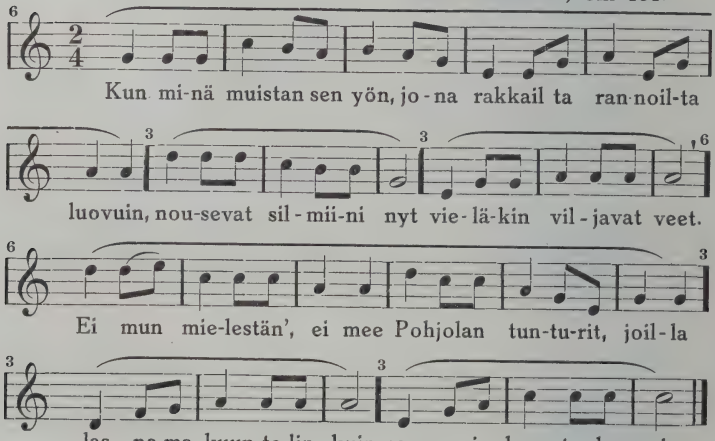
Tschaikovski (e-m.).

117 F.



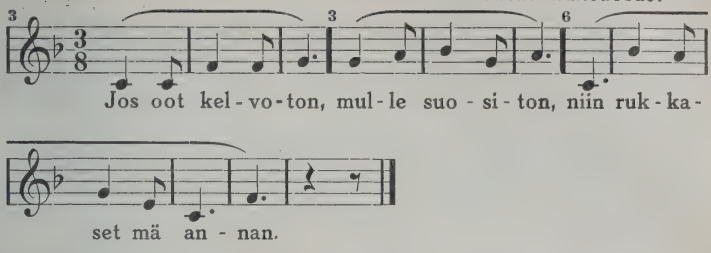
Erkki Melartin, Snl 138.

118 A.



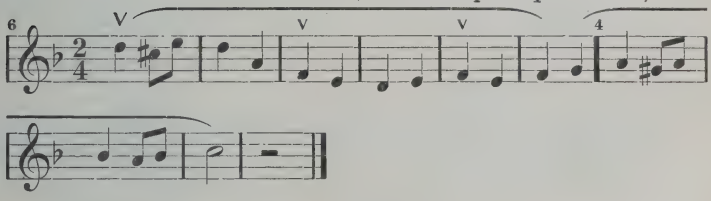
Suom. kansaosäv.

118 B.



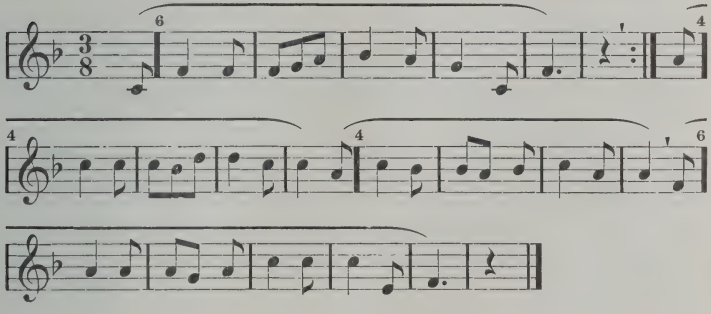
Bizet (e-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$, ps. lyh.).

119 A.



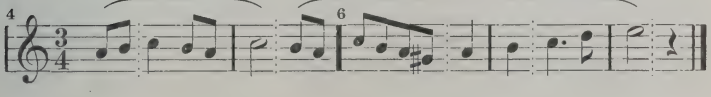
Suom kansansäv.

119 B.



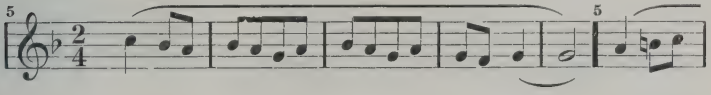
Vincent d' Indy (h-m., $\frac{3}{8}$).

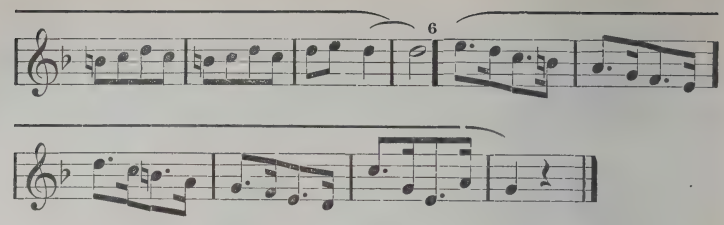
119 C.



Brahms (As d.).

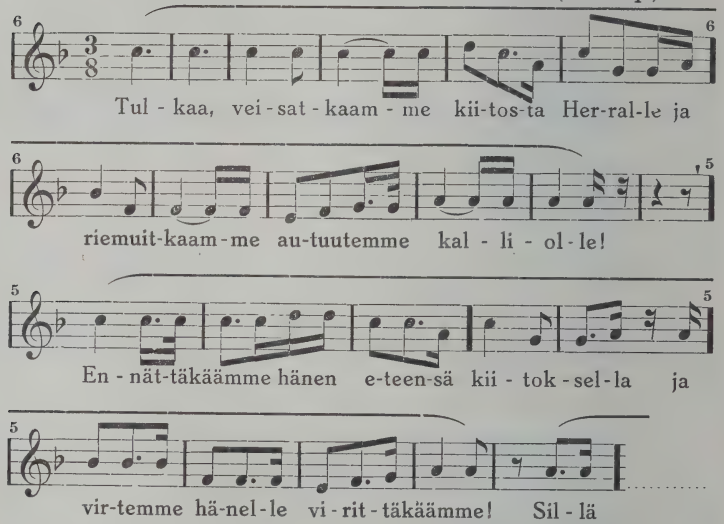
120 A.





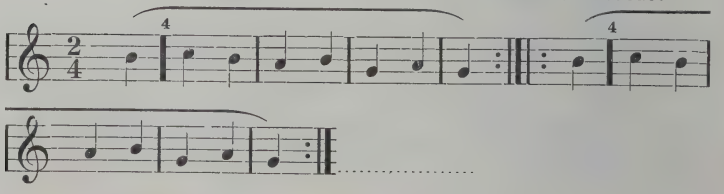
Ilmari Krohn (A-d., $\frac{3}{4}$).

120 B.



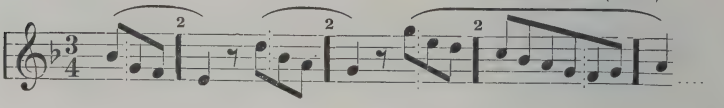
Ransk. runosäv.

121 A.



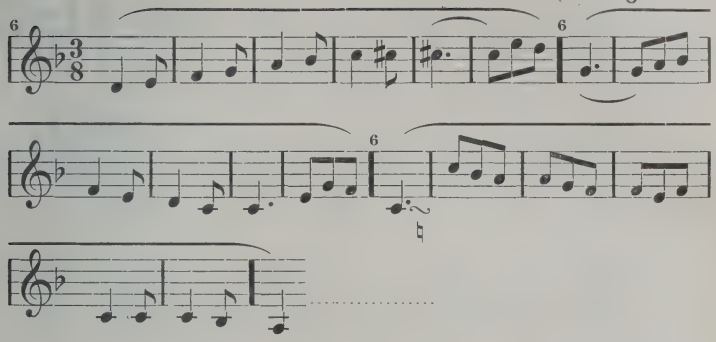
Beethoven (D-d.)

121 B.



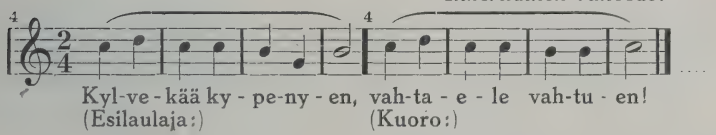
Beethoven (E-d., $\frac{6}{8}$).

121 C.



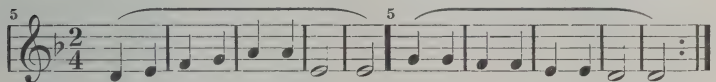
Inkeriläinen runosäv.

122 A.



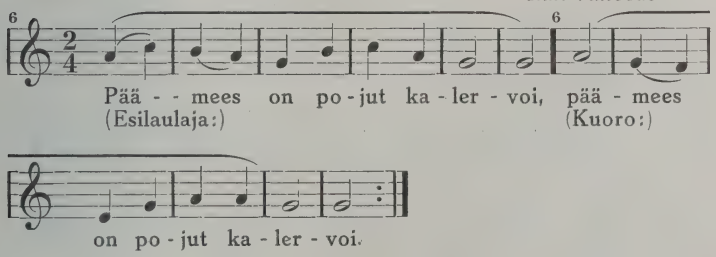
Suom. runosäv., Snl 289.

122 B.



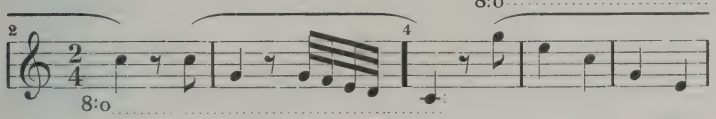
Ink. runosäv.

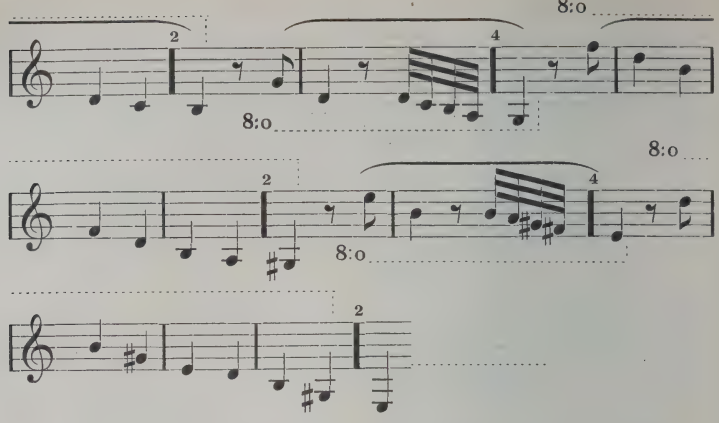
122 C.



Beethoven (As-d.)

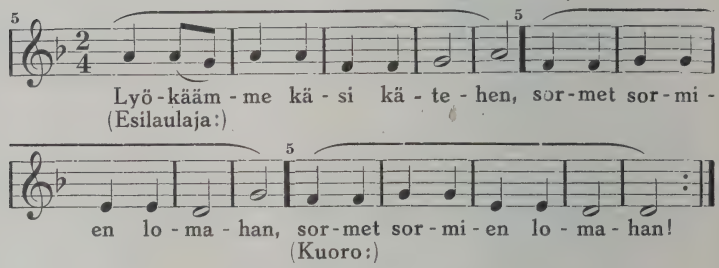
122 D.





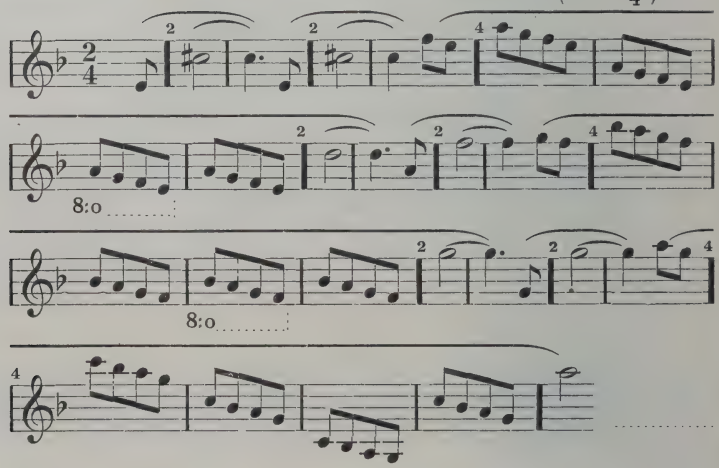
Suom. runosäv., Snl 287.

123 A.



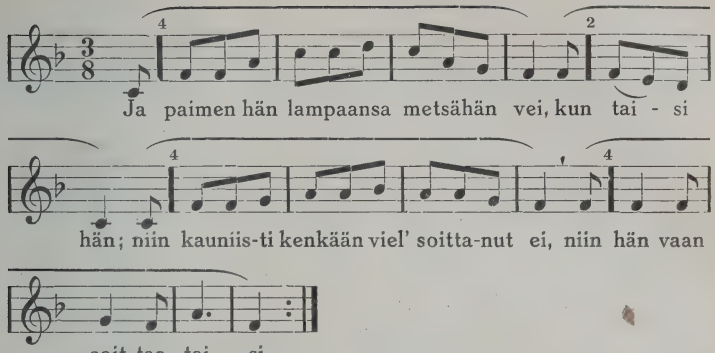
Beethoven (c-m., $\frac{4}{4}$).

123 B.



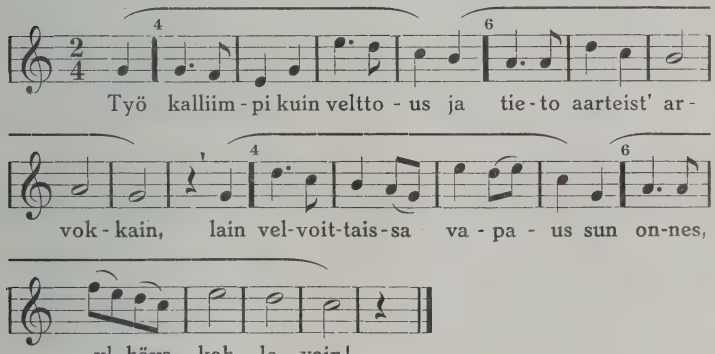
Ruots. kansansäv., Snl 437.

123 C.



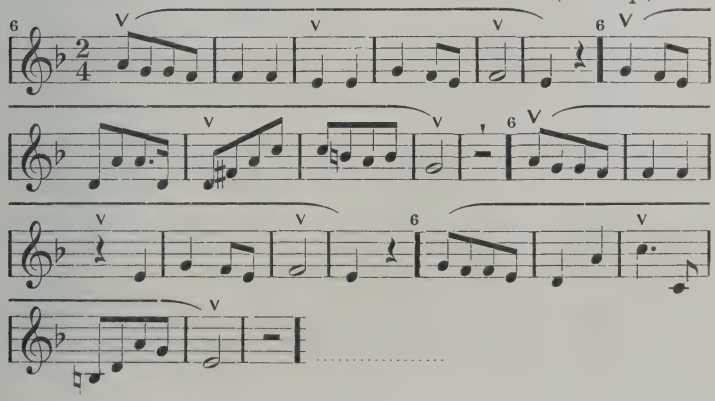
R. Norén, Snl 57.

124 A.



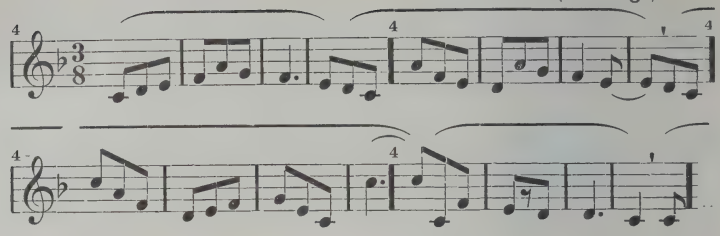
Schubert (g-m., $\frac{4}{4}$).

124 B.



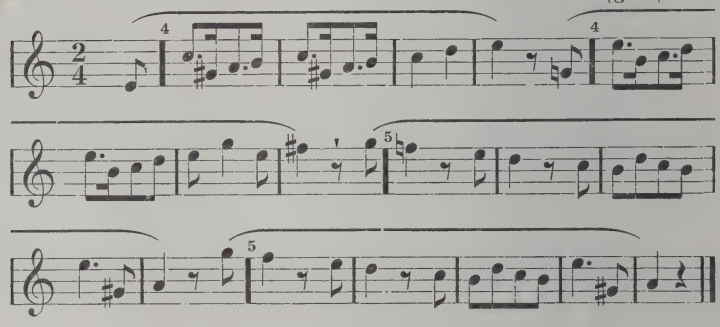
Schumann (A-d., $\frac{6}{8}$).

125 A.



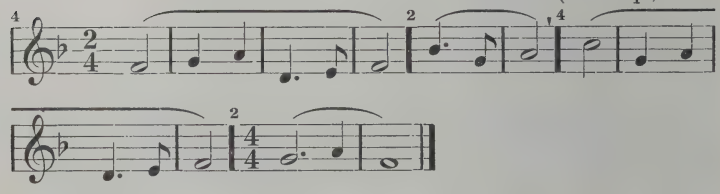
Schubert (g-m.).

125 B.



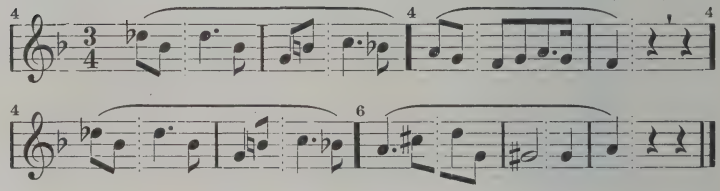
Schubert (C-d., $\frac{4}{4}$).

126 A.



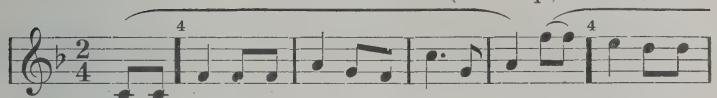
Schubert (D-d.)

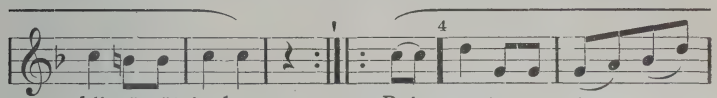
126 B.

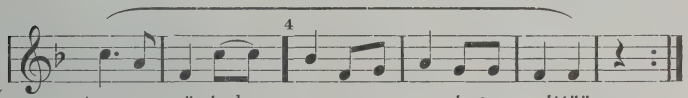


P. J. Hannikainen (Es-d., $\frac{4}{4}$), Snl 274.

127 A.

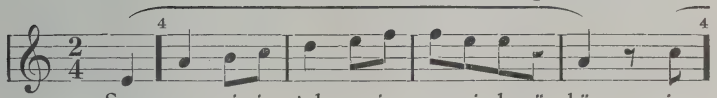


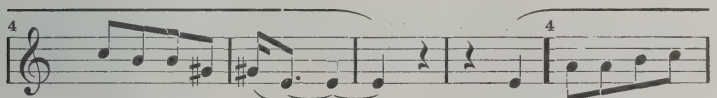


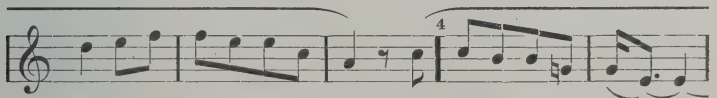


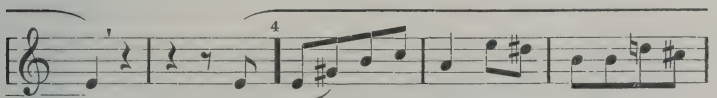
Grieg ($\frac{4}{4}$), Snl 345.

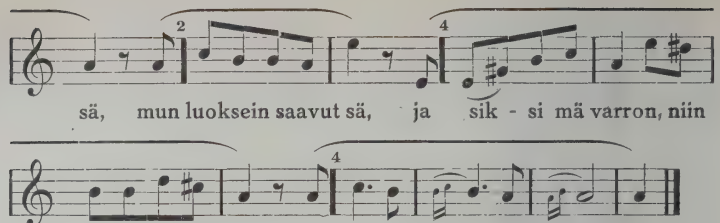
127 B.





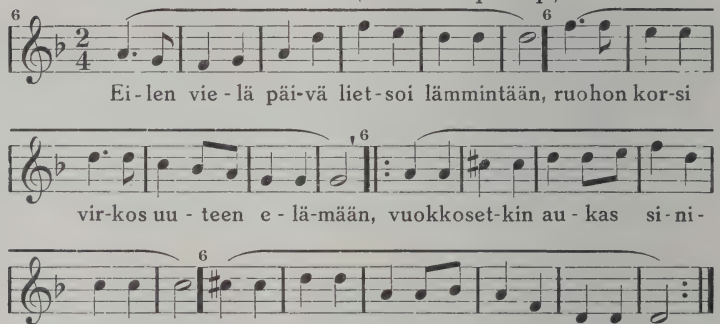






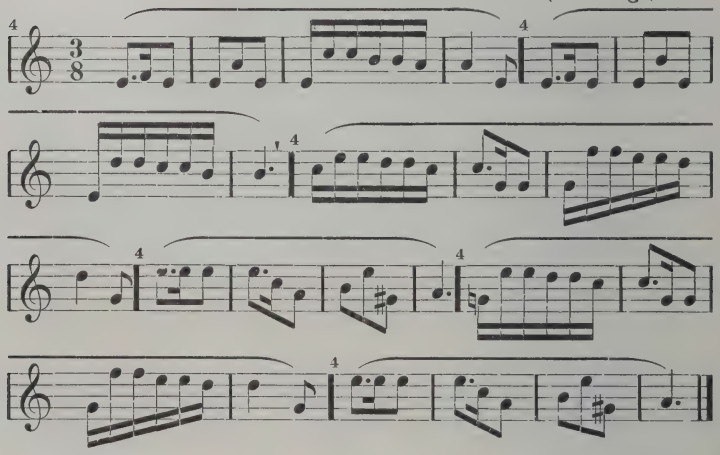
P. J. Hannikainen, (c-m., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$), Snl 373.

127 C.



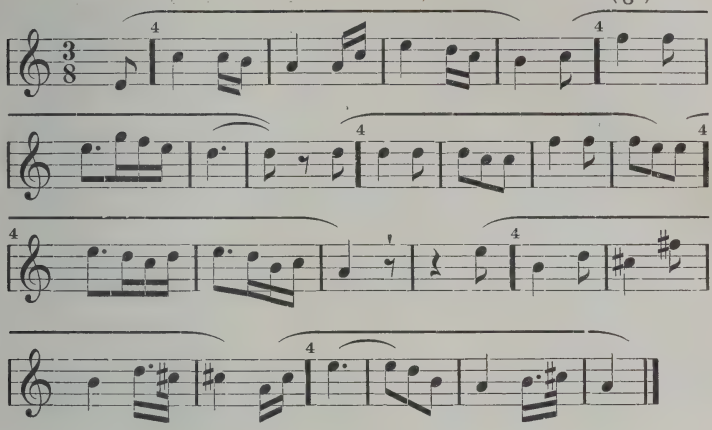
Schubert (as-m., $\frac{6}{8}$).

127 D.



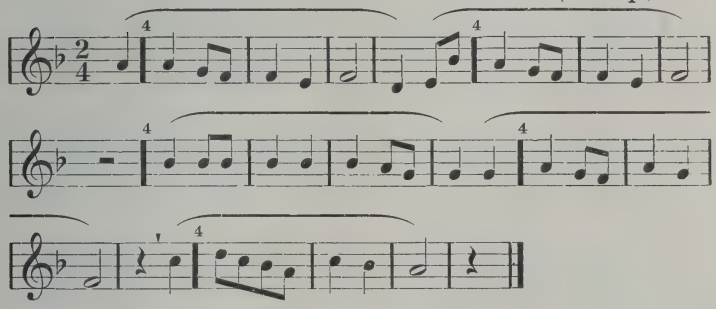
Schubert f-m., $\left(\frac{5}{8}\right)$.

128 A.



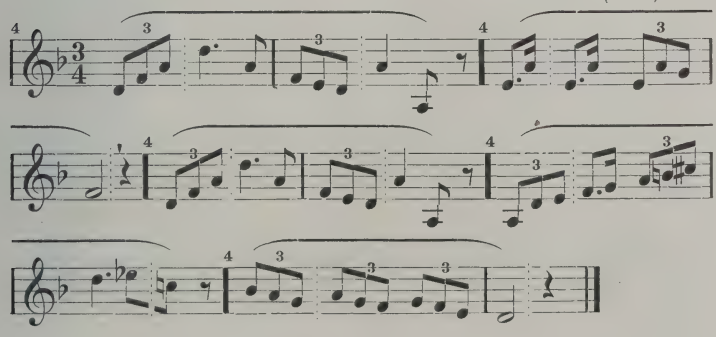
Schubert $\left(\text{f-m.}, \frac{4}{4}\right)$.

128 B.



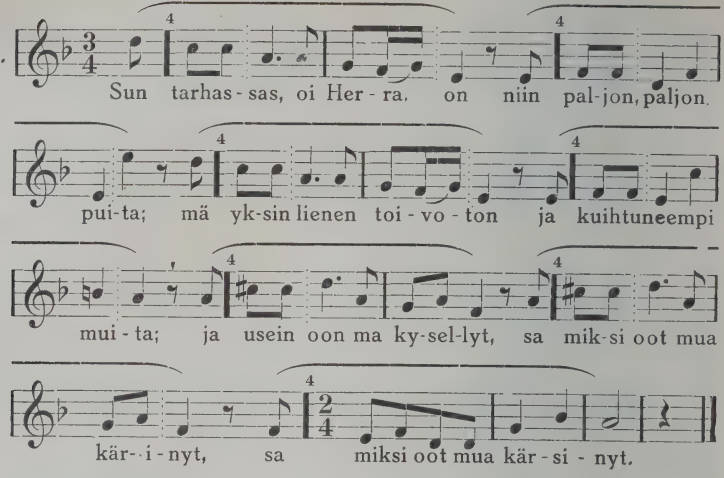
Schubert (e-m.).

128 C.



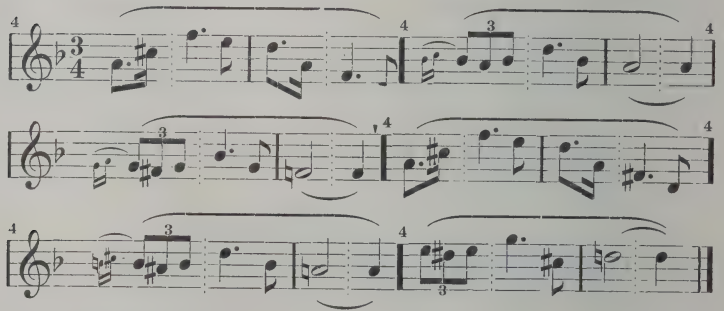
Mikael Nyberg (c-m.), Snl 17.

128 D.



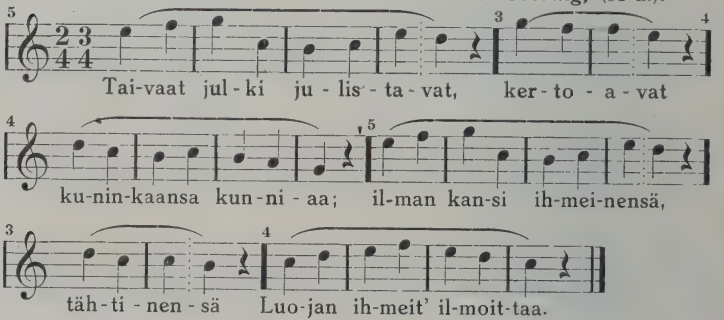
Schubert.

129 A.



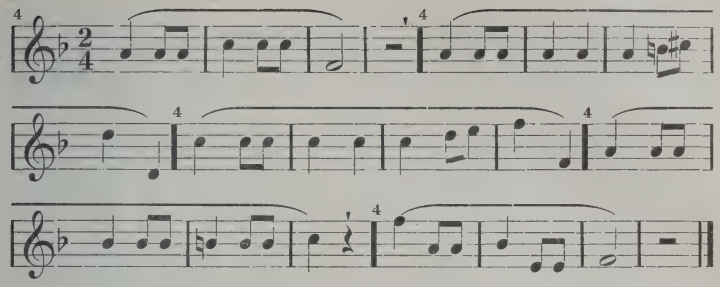
K. J. Moring, (A-d.).

129 B.



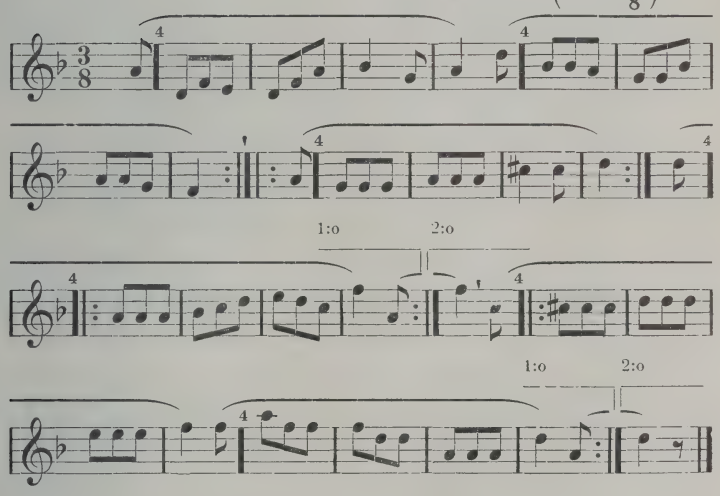
F. H. Himmel.

130 A.



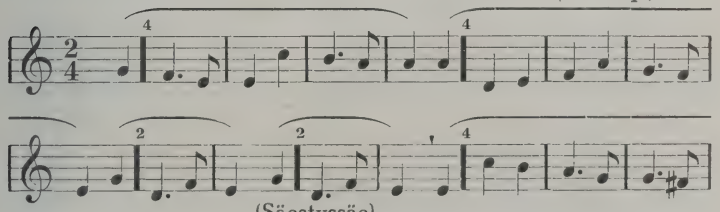
Schubert (d-m., $\frac{6}{8}$).

130 B.

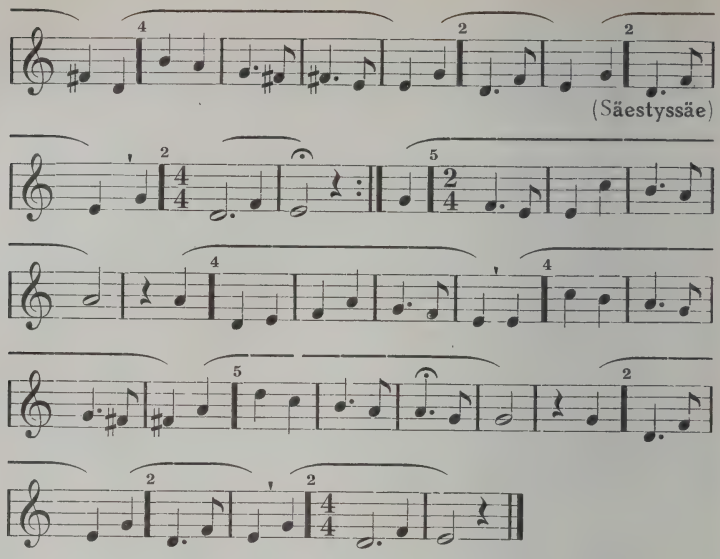


Mendelssohn (D-d., $\frac{4}{4}$).

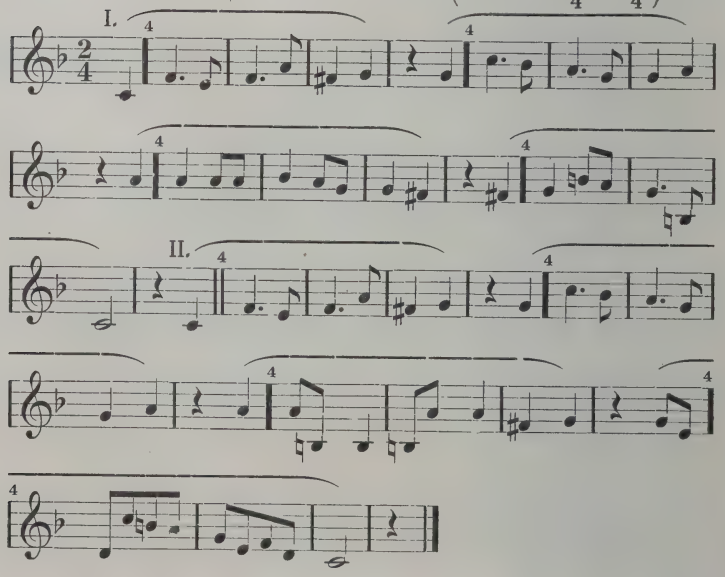
131.



(Säestyssäe)

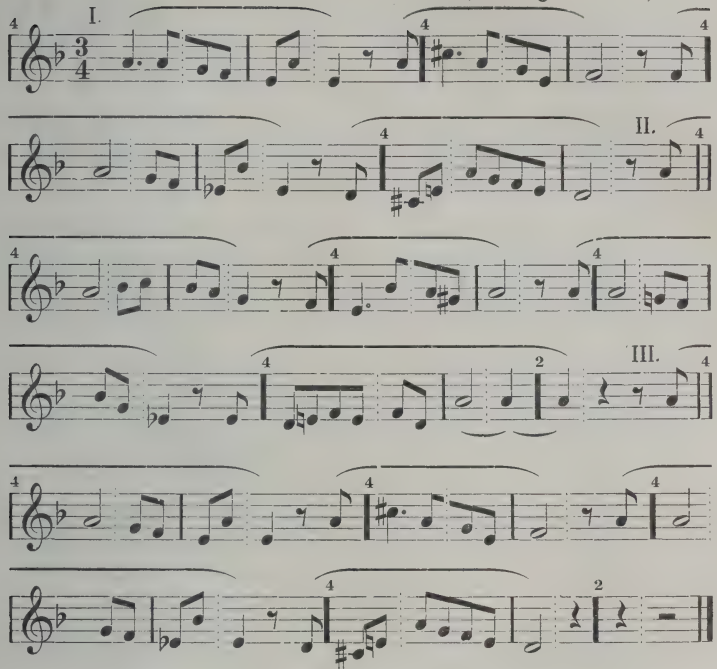


132. *Schubert* (H-d., isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).



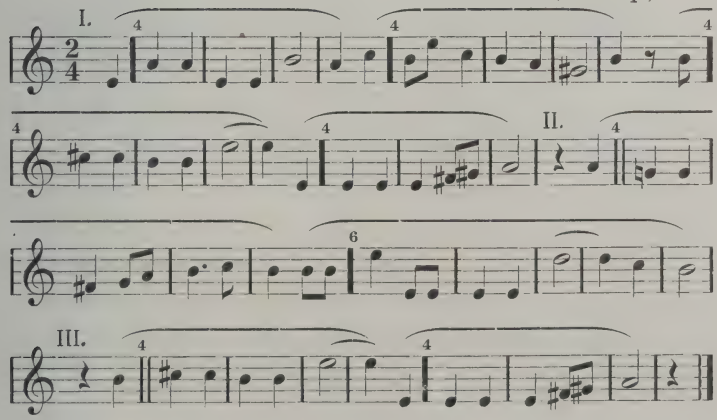
Schubert (g-m., $\frac{3}{8}$, ps. pit.).

133.



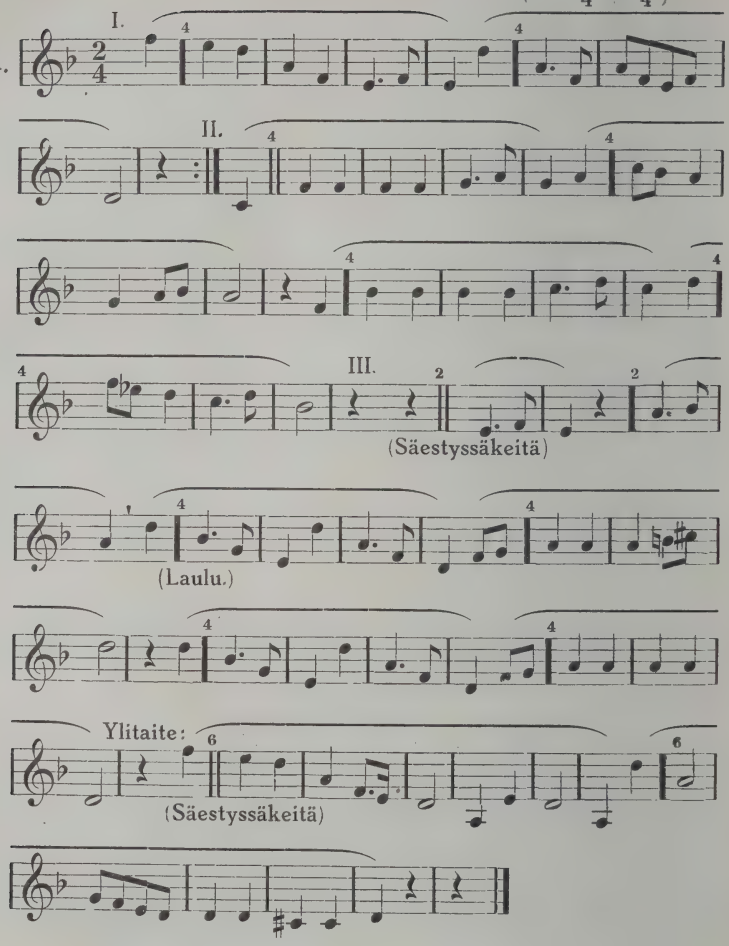
Schubert (h-m., $\frac{4}{4}$).

134.



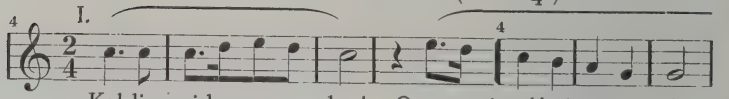
Schubert (isk. $\frac{1}{4}$, t. $\frac{2}{4}$).

135 A.

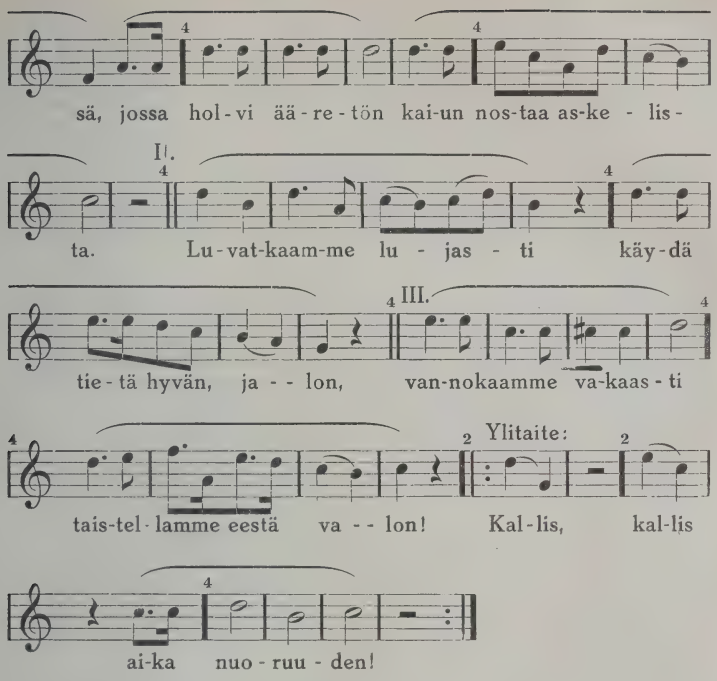


C. Kreutzer (A-d., $\frac{4}{4}$), Snl 264.

135 B.



Kal-lis ai-ka nuoruu-den! Oomme juur' kuin temppe-lis-


sä, jossa hol-vi ää-re-tön kai-un nos-taa as-ke - lis-
II.
ta. Lu-vat-kaam-me lu - jas - ti käy-dä
III.
tie-tä hyvän, ja - - lon, van-nokaamme va-kaas-ti
Ylitaite:
tais-tel-lamme eestä va - - lon! Kal-lis, kal-lis
ai-ka nuo-ruu-den!

Määresanat

ynnä viittaukset niiden selvittelyyn:

	Sivu
Aihelma	55
Aikamitta (tempo)	41
Alkuiskuinen	291
Alkumuunteinen	138, 214
Alkusupiste	128
Aukopää (½-nuotti)	65
Daktyyli	104
Epäisku	53
Esisäe	81
Harvennettu	250
Isku	24
Iskuala	24
Iskullinen	24
Iskupari	29
Iskusävel	24
Iskutauko	94
Iskuton	24
Iskuyhtymä	149
Johdake	384
Jonomainen	346, 351
Jälkisäe	81
Kahdenpuolinen	346, 376
Kajahde	384
Kaksikas (duoli)	247
Kaksitaitteinen	379, 381
Kaksoislauseke	383
Katkotahti	78
Kehysmuotoinen	384
Kehyssikermä	384, 385
Kertaustaite	384
Keskisupiste	126
Kohoisku	93
Kohoke	32
Kohoryhmä	347
Kohosäe	347
Kohosävel	48
Kohotahdillinen	291
Kohotahti	48
Kohotaite	384
Kolmijakoinen	61, 187
Kolmikas (trioli)	247
Kolmimuunteinen	251
Kolmirytminen	290
Kolmisupiste	196
Kolmisävel	205
Kolmitaitteinen	379, 382
Kolmitauko	199
Kolmivaihtoinen	224
Korusävel (koloratuuri)	145
Laulumuoto (Lied)	384, 388
Lauseke (periodi)	343
Lisäryhmä	347
Lisäsäe	347
Loppumuunteinen	138, 214
Loppusupiste	136
Miespuolinen	82, 292
Muunnelmasikermä	380
Muunnettu alkusupiste	150
„ daktyyli	138
„ parisävel	236
„ säe	363
„ taite	389
„ trokee	219
„ vastadaktyyli	138
Naispuolinen	82, 292
Nelikäs (kvartoli)	247

Sivu

Nelisävel ... 113
Orkestiikka ... 22
Parillinen ... 345, 360
Parisikermä ... 381
Parisävel ... 227
Pidäke (fermaatti) ... 44
Pisteviiva ... 30
Poikkeusjakoinen ... 246
Poikkeusrakenteinen ... 377
Poikkeusrytminen ... 290
Ponnahdus ... 47
Ponsimuotoinen ... 384
Ponsisikermä ... 384
Ponsitaite ... 384
Portamento ... 152
Pääisku ... 52, 286
Päätaite ... 384
Rajatauko ... 152
Resitatiivi ... 57
Rytmi ... 9, 19, 22 - 24
Rytmivaihdos ... 250
Rytmiyksikkö ... 20
Salaisku ... 56
Sekajakoinen ... 246
Sidesävel ... 106
Sikermä ... 379
Sisätauko ... 152
Sivuisku ... 296
Spondee ... 65
Staccato ... 152
Synkooppi ... 150
Säe ... 51, 285
Säekaari ... 87, 289
Säenumero ... 289
Säepari ... 344
Säeryhmä ... 344
Säesolmu ... 378
Säeviiva ... 289
Säeyhtymä ... 106

Sivu

Säkeistö ... 379
Säkeistösikermä ... 379
Taite ... 383
Tauko (paussi) ... 42
Taukoisku ... 93
Tasajakoinen ... 61, 187
Tasarytminen ... 290
Tempo rubato ... 59
Tihennetty ... 250
Trokee ... 188
Typistetty iskuala ... 224
Typistetty kohotahti ... 111
Typistetty taite ... 383
Täysi iskuala ... 224
Täysimuunteinen ... 138
Täyssupiste ... 83
Täystauko ... 94
Umpipää ($\frac{1}{4}$-nuotti) ... 65
Vaihtojakoinen ... 29
Vaihtorytminen ... 290
Vajatahdillinen ... 291
Vajatahti ... 118
Vapaavaihtoinen ... 258
Varreton (kokonuotti) ... 65
Vastadaktyyli ... 122
Vastatrokee ... 211
Viisivaihtoinen ... 224, 239
Väkävarsi ($\frac{1}{8}$-nuotti) ... 66
Väli-isku ... 296
Väliryhmä ... 347
Välisäe ... 347
Välitaite ... 384
Yhdyssävel ... 148
Yksinäinen ... 230
Ylilauseke ... 380
Yliryhmä ... 347
Ylisäe ... 347
Ylitahti ... 118, 315
Ylitaite ... 384

Kirjallisuusluettelo.

Adler, Guido, Der Stil in der Musik, 1911.

Beethoven, L. v., Klaviersonaten (Riemann).

Bellair, Ralph, The elements of pianoforte technique arranged upon a rhythmic basis.

—„— Melodic and rhytmic primer for the pianoforte.

Carpe, Adolph, Der Rhythmus, 1900.

Combarieu, Jules, Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, 1897.

Dechevrens, Antoine, Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien, 1910.

Fuchs, Carl, Takt und Rhythmus im Choral, 1911.

Gaïsser, Hugues, Les „Heirmoi" de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale, 1905.

Gevaërt, Fr. Aug., Histoire de la musique de l'antiquité, 1875—81.

Hauptmann, Moritz, Die Natur der Harmonik und der Metrik, 1853.

Houdard, Georges, Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique, 1898.

—„— La richesse rythmique musicale de l'antiquité, 1903.

—„— Textes théoriques extraits des traites de musique de Hucbald, Odon Gui & Aribon, traduits et commentés avec exemples notés. Vademecum de la rythmique grégorienne des X & XI siècles, 1912.

d'Indy, Vincent, Cours de composition musicale, 1902.

Jaques-Dalcroze, Emile, Rhythmische Gymnastik, 1906.

Kretzschmar, Hermann, Führer durch den Concertsaal, 1898.

—„— Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker (Peters Jahrbuch), 1901.

Krohn, Ilmari, Suomalainen laulurunous (Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi), 1908.

—„— Reform der Taktbezeichnung (III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft), 1909.

—„— Ueber die Methode der musikalischen Analyse (Report of the fourth congress of the International Musical Society), 1912.

Landry, Eugéne, La théorie du rythme et le rythme du francais déclamé, avec une étude expérimentale de la déclamation de plusieurs poè-

tes et comédiens célèbres, du rythme des vers italiens, et des nuances de la durée dans la musique, 1911.

Launis, Armas, Lappische Juoigos-Melodien, 1908.

—„— Über Art, Enstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleichenden Volksmelodienforschung, 1910.

Leichtentritt, Hugo, Musikalische Formenlehre, 1911.

Lipps, Theodor, Grundlegung der Ästhetik. 1903.

Lussy, Mathis, Le rythme musicale, son origine, sa fonction et son accentuation, 1897.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Lieder ohne Worte.

Mocquereau, André, Le nombre musical grègorien ou rythmique grègorienne — théorie et pratique, 1908.

Monod, Edmond, Mathis Lussy et le rythme musical, 1912.

Pembaur, Josef, Ueber das Dirigiren, 1892.

Riemann, Hugo, Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung, 1884.

—„— Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze über Musik, 1895—1901.

—„— Grosse Kompositionslehre, 1902—1903.

—„— System der musikalischen Rhytmik uud Metrik, 1903.

Rietsch, Heinrich, Die deutsche Liedweise, 1904.

Schmidt, J. H. Heinr., Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung, 1868— 72.

Schreyer, Johannes, Harmonielehre, 1905.

Schubert, Franz, Die schöne Müllerin, Winterreise, Schwanengesang, Ausgewählte Lieder.

Schumann, Robert, Album für die Jugend, Kinderscenen, Albumblätter.

Succo, Friedrich, Rhythmischer Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen, 1906.

Törnudd, Aksel, Yksiäänisten laulujen sävellysopas, 1911.

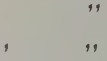
Wegelius, Martin, Yleinen musiikkioppi ja analyysi, 1897 (suom.).

Vesala, K. V., Runouden rytmilliset muodot (käsik.).

Westphal, Rudolph, Elemente des musikalischen Rhythmus, 1872.

Wetzel, Hermann, Elementartheorie der Musik. Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhytmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre, 1911.

Korjattavia:

Siv.	20,	riv.	2	alh.	on:	iskuyhtymä,	lue: iskuryhmä
„	21,	„	1	ylh.	„	säeyhtymä,	„ säeryhmä
„	31,	„	9	alh.	„	$\frac{2}{4} + \frac{1}{2}$,	„ $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$
„	43,	„	3	ylh.	„	(hiljeten),	„ (hidastuen)
„	81,	„	10	„	„	3—5,	„ 3—6
„	83,	„	3	„	„	6—9,	„ 7—9
„	102,	„	6	„	„	A—G,	„ A—F
„	128,	„	5	„	„	C,	„ D
„	128,	„	9	„	„	D,	„ E
„	128,	„	13	„	„	E—F,	„ F—G
„	180,	„	7	„	„	Draescke,	„ Draeseke
„	215,	„	3	„	„	niitä,	„ sitä
„	266,	„	6	alh.	„	42,	„ 62
„	266,	„	4	„	„	62 G,	„ 62 F
„	278,	„	1	„	„	 ,	„
„	302,	„	14	ylh.	„	sh. 102 A,	„ 103 A
„	411,	„	7	alh.	„	$c^{h\bar{}}$,	„ c h^{-}

Luettelo liike- ja sävellysharjotuksista.

	Sivu		Sivu
lh. 101—102	299—300	sh. 101—102	300—301
lh. 103—104	302	sh. 103—104	302—303
lh. 105	303—304	sh. 105	304
lh. 106—107	305—306	sh. 106 - 107	306
lh. 108	307—310	sh. 108	310
lh. 109	311—312	sh. 109	312
lh. 110	319	sh. 110	319—320
lh. 111—113	324—327	sh. 111—113	325—327
lh. 114—116	331—335	sh. 114—116	332—335
lh. 117—120	337—339	sh. 117—120	337—339
lh. 121	354	sh. 121	354
lh. 122	356	sh. 122	356
lh. 123	358—359	sh. 123	358—360
lh. 124	362	sh. 124	362
lh. 125—126	363—364	sh. 125—126	363—364
lh. 127	365	sh. 127	365
lh. 128	369	sh. 128	369
lh. 129	374	sh. 129	374
lh. 130	376	sh. 130	376
lh. 131	381	sh. 131	381
lh. 132	382	sh. 132	382
lh. 133	386	sh. 133	386
lh. 134	389	sh. 134	389
lh. 135	398	sh. 135	398

Analyysiharjotukset 408

HARJOTUSLIIKKEIDEN KUVAT.

1—20 (2. ja 3. vihossa).

21. (siv. 297.)

Askel toisen jalan eteen (a^e). Varpaille kohoaminen jälkiasennossa (j^o)

22. (siv. 297.)

Varvasasento takaviistoon (v^s).

23. (siv. 297).

Varvasasento ulos (v^u).

24. (siv. 299.)

Tahdinlyönti sisään (K^s).

25. (siv. 299.)

Tahdinlyönti ulos (K^u).

26. (siv. 350).

Kättenlyönti ylös (L^y).

27. (siv. 350.)

Kättenlyönti alas (L^a).

HARJOTUSLIIKKEIDEN KUVAT.

1. (siv. 68.)

Kädet lanteilla (K^1).
Jalan nosto ylös (y).

2. (siv. 68.)

Askel paikallaan (a),
polkien (a^+),
äänettömästi (a^-).

3. (siv. 68.)

Askel jalkaterälle (t).
Jalka lepoasennossa (j).

4. (siv. 69.)

Käsivarret ulos (K^2).

5. (siv. 70.)

Kädet niskaan (K^3).

6. (siv. 70.)

Kädet päälaelle (K^5).

7. (siv. 73.)

Tahdinlyönti ylös (K^y).

8. (siv. 73.)

Tahdinlyönti alas (K^a).

9. (siv. 75.)

Puoliaskel (a^1).
Jälkiaskel jalkaterälle (t^0).
Varpaille kohoaminen
jälkiasennossa (j^0).

10. (siv. 75.)

Kokoaskel (a^2).
Jalan heitto taapäin (y^0).

11. (siv. 78.)

Käsivarret taukoasentoon (K^-).

12. (siv. 85.)

Polvennotkistus (p),
polkien (p^-),
jalan heitto taapäin (y^0).

13. (siv. 85.)

Polven notkistus (p),
Varpaille taapäin (v^0).

14. (siv. 91.)

Käsivarret iskuasentoon (K^+).

15. (siv. 106.)

Kohoaminen varpaille (v).
Jalan heitto taapäin (y^0).

16. (siv. 106.)

Hyppy (h).
Hypätessä jalan heitto taapäin (h^0).

17. (siv. 127.)

Kokoaskel kantapäälle (k^2).
Jälkiaskel varpaille (v^0).

18. (siv. 130.)

Polven notkistus ruumiin taipuessa eteenpäin (p^3).
Jalan heitto taapäin (y^0).

19. (siv. 200.)

20. (siv. 211.)

Käsivarret väliasentoon (K^v).

21. (siv. 297.)

Askel toisen jalan
eteen (a^c).
Varpaille kohoaminen
jälkiasennossa (j^0).

22. (siv. 297.)

Varvasasento takaviistoon (v^s).

23. (siv. 297.)

Varvasasento ulos (v^u).

24. (siv. 299.)

Tahdinlyönti sisään (K^s).

25. (siv. 299.)

Tahdinlyönti ulos (K^u).

26. (siv. 350.)

Kättenlyönti ylös (L^y).

27. (siv. 350.)

Kättenlyönti alas (L^a).

Luettelo liike- ja sävellysharjotuksista.

	Sivu		Sivu
lh. 1	68—69	sh. 1	70—71
lh. 2	71—76	sh. 2	72
lh. 3—4	79—81	sh. 3—4	80—81
lh. 5	82—83	sh. 5	83
lh. 6	85—86	sh. 6	86
lh. 7—9	88—89	sh. 7—9	88—89
lh. 10—13	90—92	sh. 10—13	90—92
lh. 14—21	94—99	sh. 14—21	96—99
lh. 22—25	101—103	sh. 22—25	101—103
lh. 26—30	108—113	sh. 26—30	109—113
lh. 31—34	115—117	sh. 31—34	115—117
lh. 35—36	120—122	sh. 35—36	121—122
lh. 37—38	124—125	sh. 37—38	124—125
lh. 39	127 128	sh. 39	128
lh. 40—43	131— 135	sh. 40—43	133—135
lh. 44—48	140—144	sh. 44—48	140—144
[lh. 49	147]	sh. 49	148
[lh. 50—53	151]	sh. 50—53	149—151
[lh. 54—55	154]	sh. 54—55	153—154
lh. 56	190—191	sh. 56	191
lh. 57—59	192—193	sh. 57—59	192—193
lh. 60	195	sh. 60	196
lh. 61—64	197—199	sh. 61—64	197—199
lh. 65—67	200—203	sh. 65—67	202—203
lh. 68—69	204—205	sh. 68—69	204—205
lh. 70—73	207—211	sh. 70—73	208—211
lh. 74	212—213	sh. 74	213
lh. 75 77	216 219	sh. 75 77	217—219

lh. 78 220
[lh. 79—81 .....]
lh. 82—85 ..... 227—230
lh. 86—89 ..... 230—234
lh. 90—91 ..... 236—238
lh. 92—97 ..... 241—245
lh. 98 ..... 248—249
lh. 99 ..... 253—257
lh. 100 ..... 259—263
lh. 101—102 .... 299—300
lh. 103—104 302
lh. 105 ..... 303—304
lh. 106—107 .... 305—306
lh. 108 ..... 307—310
lh. 109 ..... 311—312
lh. 110 319
lh. 111—113 .... 324—327
lh. 114—116 .... 331—335
lh. 117—120 .... 337—339
lh. 121 354
lh. 122 356
lh. 123 ..... 358—359
lh. 124 362
lh. 125—126 .... 363—364
lh. 127 365
lh. 128 369
lh. 129 374
lh. 130 376
lh. 131 381
lh. 132 382
lh. 133 386
lh. 134 389
lh. 135 398

sh. 78 220
sh. 79—81 ..... 221—223
sh. 82—85 ..... 228—230
sh. 86—89 ..... 231—234
sh. 90—91 ..... 236—238
sh. 92—97 ..... 241—245
sh. 98, sh. 99, sh. 100 263
sh. 101—102 .... 300—301
sh. 103—104 .... 302—303
sh. 105 304
sh. 106—107 306
sh. 108 310
sh. 109 312
sh. 110 ..... 319—320
sh. 111—113 .... 325—327
sh. 114—116 .... 332—335
sh. 117—120 .... 337—339
sh. 121 354
sh. 122 356
sh. 123 ..... 358—360
sh. 124 362
sh. 125—126 .... 363—364
sh. 127 365
sh. 128 369
sh. 129 374
sh. 130 376
sh. 131 381
sh. 132 382
sh. 133 386
sh. 134 389
sh. 135 398

Analyysiharjotukset 408

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 799 3

JUN 2 3 1928